Münster.1928,№ 12

Phil. Diss.

Musikwissenschaft

Die musikalische Darstellung der Gebärde in Richard Wagners Ring des Nibelungen

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Walter Hapke
aus Lindhorst

Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig
1927

1928

Referent: Professor Dr. Volbach
Dekan: Professor Dr. Ettlinger

Tag der mündlichen Prüfung: 30. November 1927

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern

Vorwort.

Diese Arbeit entstand auf Anregung meines verehrten Lehrers, des Herrn Generalmusikdirektors Professor Dr. Fritz Volbach (Münster). Ihm sowohl wie auch Herrn Privatdozenten Dr. Karl Gustav Fellerer (Münster) habe ich für wertvolle Hilfe zu danken. Wichtige Hinweise verdanke ich auch den Herren Generalmusikdirektor Professor Dr. Alfred Lorenz (München) und Professor Dr. Arthur Seidel (Dessau). Das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, vor allem seine Bibliothekarin, Fräulein Hillmann, hat meine Untersuchungen durch Überlassung des einschlägigen Materials wirksam gefördert, wofür ich besonders danke.

Inhalt.

Seite

Vorwort V
Inhalt VII
Literatur IX
Einleitung 1
Die Arten und Elemente der musikalischen Darstellung der Gebärde im „Ring des Nibelungen“ 9
I. Vorbereitende Gebärden 10
1. Rhythmisch betonte Gebärden 11
2. Melodisch betonte Gebärden 12
3. Harmonisch betonte Gebärden 16
4. Dynamisch betonte Gebärden 16
5. Klangfarblich betonte Gebärden 17
II. Abklingende Gebärden 19
1. Rhythmisch betonte Gebärden 19
2. Melodisch betonte Gebärden 19
3. Harmonisch betonte Gebärde 21
4. Dynamisch betonte Gebärden 22
5. Klangfarblich betonte Gebärden 22
6. Symphonisch charakterisierte Gebärde 22
III. Steigernde Gebärden 23
1. Rhythmisch betonte Gebärden 24
2. Melodisch betonte Gebärden 25
3. Harmonisch betonte Gebärden 27
4. Dynamisch betonte Gebärden 28
5. Klangfarblich betonte Gebärden 29
6. Symphonisch charakterisierte Gebärden 29
IV. Ausnahmen 39
a) Gebärden ohne Musik 39
b) Gebärden gegen Musik 39
c) Musikalisch dargestellte Gebärden gegen Wort 40
Schluß 41
Tabelle 43

Literatur.

Adler, Guido, Richard Wagner. Leipzig 1904.
— Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a. M. 1924.
Abendroth, Walter, Kritik der Kritik. Allgemeine Musikzeitung 54. Jahrgang Heft 27, Berlin 1927.
Abert, Hermann, Grundprobleme der Operngeschichte. Leipzig 1926.
Bayreuther Blätter. XL. Jahrg. Heft 8—10. Leipzig 1918.
Berlioz siehe unter Richard Strauß.
Bie, Oskar, Die Oper. Berlin 1913.
Cahn-Speyer, Rudolf, Über Gebärde und Musik in der Oper. Melos V. Jahrgang Heft 8—9, Berlin 1926.
— Über Oper und „musikalisches Drama". Allgemeine Musikzeitung 54. Jahrgang Heft 32—35, Berlin 1927.
Chamberlain, Houston Stewart, Richard Wagner. Neue illustrierte Ausgabe, München 1911.
— Das Drama Richard Wagners. V. Aufl. Leipzig 1914.
Eislers Handwörterbuch der Philosophie. 2. Aufl. Berlin 1922.
Halm, August, Von Grenzen und Ländern der Musik. München 1916.
v. Hausegger, Friedrich, Unsere deutschen Meister. München 1901.
Istel, Edgar, Die Entstehung des deutschen Melodramas. Berlin und Leipzig 1906.
— Das Kunstwerk Richard Wagners. Leipzig 1910.
Kurth, Ernst, Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". Bern und Leipzig 1920.
Lert, Ernst, Mozart auf dem Theater. Berlin 1918.
Liszt, Franz, Gesammelte Schriften. 2. Aufl. Leipzig 1889, Bd. III, 2.
Lorenz, Alfred, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Bd. I: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen. Berlin 1924.
— Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroica-Satze? Neues Beethoven-Jahrbuch I. Jahrg., Augsburg 1924.
Mey, Curt, Die Musik als tönende Weltidee. Leipzig 1901.
Naumanns, Emil, Illustrierte Musikgeschichte, neu hrsg. von Eugen Schmitz. 4. Aufl. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1919.
Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie. Taschenausgabe Bd. I, Leipzig 1912.
Pfitzner, Hans, Vom musikalischen Drama. 2. Aufl. München und Leipzig 1920.
Prüfer, Arthur, Das Werk von Bayreuth. Leipzig 1909.
Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung.
Strauß, Richard, Instrumentationslehre von Berlioz. Leipzig 1904.
Thieß, Frank, Der Tanz als Kunstwerk. München 1920.

Volbach, Fritz, Beethoven. München 1905.
— Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. Kempten und München 1909.
— Das moderne Orchester. 2. Aufl. Leipzig und Berlin 1919.
— Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. I. Münster 1926.
Wagner, Richard, Rheingold, Siegfried, Götterdämmerung: Kleine Studienpartituren des Verlages B. Schotts Söhne, Mainz.
— Walküre: Studienpartitur des Verlages Peters, Leipzig.
— Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe in 16 Bänden. Leipzig.
— an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871. Leipzig 1917.
Wallerstein, Lothar, Der Sänger-Schauspieler. Allgemeine Musikzeitung 54. Jahrg. Heft 25, Berlin 1927.
v. Waltershausen, Hermann W., Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur. München 1920.
— Richard Strauß. München 1921.
Wetz, Richard, Franz Liszt. Leipzig 1925.
v. Wolzogen, Hans, Führer durch Richard Wagners Ring des Nibelungen. Leipzig 1911.
— Musikalisch-dramatische Parallelen. Leipzig 1906.

„Wer jubelt, braucht keine Worte, wortlos ist der Freude Klang . . . Und da du es nicht aussprechen kannst zu schweigen aber nicht vermagst, was bleibt da übrig, als daß dein Herz jauchze ohne Worte, vermagst du doch nicht die unermeßliche Weite der Freude in der Silben Maß einzuengen"

Hl. Augustinus.

„Das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, daß sie gerade da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel eröffnet." E. Th. A. Hoffmann.

Einleitung.

Es ist eine absonderliche, aber dennoch unbestreitbare Tatsache, daß trotz der wahrhaft ungeheuren Menge an Wagner-Literatur, deren Flut schon zu den Lebzeiten Richard Wagners zu strömen begann, um bis in unsere Tage immer uferlosere Formen anzunehmen, die künstlerische Erscheinung, das Problem des Musikers Wagner erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit der Gegenstand systematisch-analytischer, streng musikwissenschaftlicher Untersuchungen wird. Wohl finden wir in jenen Bezirken auch mancherlei historisch sein wollende Arbeiten, denen aber doch immer wieder letzte Folgerungen und Zusammenfassungen über die Beziehungen von Wagners musikalischen Arbeiten zu denen der vor ihm und mit ihm wirkenden Meister fehlen, vor allem, weil Wagners Werke selbst durchaus noch nicht so weit wissenschaftlich klargelegt sind[1]), um schon die Abfassung der Monographie Richard Wagners vom rein musikalischen Standpunkt aus zulassen zu können. Somit ist wohl die Berechtigung dieser Spezialstudie über ein kleines Teilgebiet aus dem großen Komplex der unbeantworteten Fragen hinlänglich erklärt.

Drei Elemente fügt Wagner zur Einheit seines Musikdramas: Musik, Dichtung und Szene, letztere im weitesten Sinne verstanden, d. h. der agierende Sänger einbegriffen, der ja durch das gesungene Wort auch an Dichtung und Musik Anteil hat. Während die Musik vom Beginne bis zum Ende eines solchen Musikdramas immer weiterklingt, die sichtbare Welt der Szene vom Aufgehen bis zum Fallen des Vorhanges besteht, setzt das reflektierende Wort des Sängerdarstellers dagegen auch in Augenblicken aus, in denen er die Bühne

[1]) Vgl. Alfred Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. I: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen, Berlin 1924, S. 290 f.

beherrscht. Die Welt des Musikdramas ist also zwischen zwei Pole gespannt: Die Hörbarkeit des Orchesters, welche durch das an den Verstand sich wendende Wort verbunden ist mit der Sichtbarkeit der Szene und des Sängerdarstellers des Wortes und jeglicher Gebärde in ihr, gleichsam als dem Spiegelbilde des Orchesters.

Wenn Wagner als den „Irrtum in dem Kunstgenre der Oper" erklärt, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war"[2]), so heißt das nicht etwa, daß der Musik im Wagnerschen Musikdrama keine größere Bedeutung als den beiden anderen Elementen zukommen solle, daß sich also die drei Elemente gleichsam als die Dritteile im Gesamtaufbau finden. Dem steht einmal sein anderes Wort gegenüber: „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache"[3]), zum anderen, und gewichtiger als dieses Wort, die tatsächliche Gestaltung seiner Werke, deren ganze Idee, Aufbau und Wirkung nur die Musik, und zwar diese Musik rechtfertigen kann, was nachgewiesen zu haben das nicht hoch genug zu bewertende Verdienst von Alfred Lorenz[4]) ist. Daß im Wagnerschen Musikdrama starke dichterische Impulse am Gesamtausdruck mit teilhaben, ist offenbar; aber dieser dichterische Wille entsprang der musikalischen Notwendigkeit: Konnte Friedrich Nietzsche in der Zeit seiner Wagnerfreundschaft doch geradezu verkünden: „Die Tragödie geht an dem Entschwinden des Geistes der Musik ebenso gewiß zugrunde, wie sie aus diesem Geiste allein geboren werden kann."[5]) Einzig aus diesem Grunde[6]) stellten Wagner wie Nietzsche als Ahnentafel für das Musikdrama die griechische Tragödie auf, deren Wesensart sie ja doch nicht kannten; in ihrer „das Land der Griechen mit der Seele suchenden" Romantik glaubten beide, daß zwischen Wagner und den Griechen eine engere Verbindung herrsche als zwischen Wagner und der Oper. Die Eigenart der dramatischen Stilgestaltung Wagners darf natürlich nicht dazu verleiten, in seinem Werke ein absolut Neues, der Oper völlig Gegensätzliches erblicken zu wollen[7]). Wagners Musikdrama ist eine Erscheinung im Ablauf der

---

[2]) Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe in 16 Bänden (Leipzig), III S. 231.

[3]) IV S. 114; vgl. auch I S. 110 f., VII S. 129.

[4]) Vgl. a. a. O.

[5]) Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Taschenausgabe. Bd. I, Leipzig 1912, S. 141.

[6]) Vgl. Hermann Abert, Grundprobleme der Operngeschichte, Leipzig 1926, S. 4 f.: „Wagners historische Studien gelten im Grunde nicht der Erkenntnis der Geschichte, sondern seines Eigenwerkes."

[7]) Vgl. Walter Abendroth, Kritik der Kritik, Allgem. Musikzeitung 54. Jahrg. Heft 27 S. 787 ff.

Geschichte der Oper, der andere ähnlichen und konträren Charakters vorausgingen und folgten [7a]). Die griechische Tendenz Wagners und seine Verleugnung der Oper konnte in seinen Theorien so starken Ausdruck finden, weil die Doppelbegabung des Musiker-Dichters eben eine von den reinen Opernkomponisten verschiedene Formung des Dramas zuließ, ja forderte. Während diese fertige Textbücher komponierten, ist bei ihm die Verschmelzung von Wort und Ton von vornherein gegeben [8]).

Von außen gesehen hätte für Wagner vielleicht nahegelegen, an die Florentiner Camerata von 1600 anzuknüpfen; daß er es nicht tat, ja sich in Gegensatz zu ihr stellte, ist auch ein Beweis für unsere Anschauung, daß es sich für Wagner nicht darum handelte, Dichtungen musikalisch zu übersetzen, sondern von vornherein musikalische Inhalte zu formen. Während die Musiker des stile rappresentativo zu sehr vergessen hatten, daß sie Musiker waren, sondern sich der Literatur unterordneten, um das Rezitativ zu erfinden, „als die Vermischung des epischen und lyrischen Vortrags, und zwar keinesfalls die innerlich beständige Mischung, die bei so gänzlich disparaten Dingen nicht erreicht werden konnte, sondern die äußerlichste mosaikartige Conglutination, wie etwas derartiges im Bereich der Natur und der Erfahrung gänzlich vorbildlos ist“ [9]), führte die Entwicklung der Kunstgattung Oper über den Weg der aus lauter einzelnen „schönen“ Nummern sich zusammensetzenden Form zu Mozart, der uns, die wir hier vom Blickpunkt des Musikdramas aus Umschau halten, als der größte Meister dieser Form gelten muß — mit dem „Fidelio“ hat es eine besondere Bewandtnis, er ist nicht Oper mehr und doch noch nicht völliges Musikdrama. — Denn seine großen Finales, zumal die des „Figaro“ und „Don Giovanni“, gehen eigentlich über die Form der Oper hinaus, sie führen zur durchkomponierten Oper [10]), besser zum Musikdrama. Hier war Mozart dem Musikdrama viel näher als Gluck, der durch sein Festhalten an den geschlossenen Formen der italienischen Oper nicht zur durchgreifenden Reformation gelangte [11]).

[7a]) Vgl. Rudolf Cahn-Speyer, Über Oper und „musikalisches Drama“, Allgem. Musikzeitung 54. Jahrg. Heft 32—35.

[8]) Daß in unseren Tagen eine erneute Hinwendung zur reinen Oper zu beobachten ist, sagt noch nichts für die musikalische Stärke der betr. Komponisten; auf der anderen Seite steht immerhin ein Werk wie Pfitzners „Palestrina“.

[9]) Nietzsche, Geburt S. 164.

[10]) Vgl. Ernst Lert, Mozart auf dem Theater, Berlin 1918, S. 177.

[11]) Vgl. Fritz Volbach, Handbuch der Musikwissenschaften Bd. I, Münster 1926, S. 86.

Wagner schreibt nun gleichsam nur solche Mozartischen Finales. Er kommt so wieder zur Tragödie, da er von der die Tragödie gebärenden Musik ausgeht, diese durch den Mythus mit dem „dionysisch empfänglichen Zuhörer" verbindet, und „erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythus sei"[12]). Daß ihm das möglich wurde, ja daß er überhaupt auf den Gedanken dazu kommen konnte, verdankt er dem Symphoniewerk Beethovens[12a]). Hier fand er in reichster Weise die musikalischen Mittel entwickelt, die auch er in seiner besonderen Weise zu benutzen hatte, um sein Werk daraus aufzubauen. Trug doch das Beethovensche Orchester in solcher Fülle thematisches Material und seine beziehungsvolle Durcharbeitung, Ausnutzung der rhythmischen, harmonischen, klangfarbengebenden Elemente in sich, daß „hier die Kunst zu einem Höhepunkt emporgedrungen war, über den herauszusteigen neue Wege, neue Bahnen gefunden werden mußten"[13]). In den Dienst des Ausdrucks war diese Kunst gestellt; und „diese Ausdrucksfähigkeit des rein Musikalischen war bis zu den äußersten Grenzen gesteigert"[14]), um „ohne Worte mit der Eindeutigkeit des Wortes"[15]), ja mit einer noch intensiveren reden zu können. Aber da sah Wagner dieses Streben im Letzten versagen, da Beethoven im Finale der IX. Symphonie zum gesungenen Worte des Dichters griff, greifen mußte. Er fand „ein höchstes Ringen nach Eindeutigkeit des Ausdrucks im Instrumentalen, das seine Erlösung im Worte findet, um das ‚Reich der Willkür' der absoluten Musik zu durchbrechen und in das ‚Reich der Notwendigkeit' einzutreten"[16]). Daß Beethovens Weg von der absoluten Instrumentalmusik hinführte zum Wort, das durch die Begleitung eines ausdrucksvollsten Orchesters vertieft wurde, war für Wagner die Begründung und Rechtfertigung seines ganzen dramatischen Schaffens[17]). Beethovens Aufgehen im Worte hatte Wagner einen Irrtum, aber einen „urkräftigen Irrtum" genannt. In seinem eigenen Werke sollte zur Tat werden, wonach Beethoven gesucht hatte. Die Musik wird Gestalt, lebendige Gestalt im

---

[12]) Nietzsche, Geburt S. 179.

[12a]) Vgl. Alfred Lorenz, Worauf beruht die Wirkung der Durchführung im I. Eroica-Satze? Neues Beethoven-Jahrbuch I. Jahrg., Augsburg 1924, S. 183.

[13]) Fritz Volbach, Das moderne Orchester, 2. Aufl., Leipzig und Berlin 1919, Bd. II S. 54—68.

[14]) Derselbe, Die deutsche Musik im 19. Jahrh., Kempten und München 1909, S. 101.

[15]) Derselbe, Handbuch S. 102.

[16]) Derselbe, Musik im 19. Jahrh. S. 102.

[17]) Vgl. derselbe, Beethoven, München 1905, S. 49—73; auch Wagner III S. 277, 311 f., IV S. 164, 173, VII S. 110, IX S. 147, 284, X S. 178.

Musikdrama."[18]) Waren Beethovens Symphonien doch im Grunde auch schon Dramen, die Themen den agierenden Helden vergleichbar, so kam Wagner auch dazu, die Musik handelnd das Drama bestimmen zu lassen[19]). Die dramatische Konzeption ist bei ihm so einheitlich, daß die Grenze aufgehoben erscheint, wo das Geschehen der Bühne den Ablauf der Musik bestimmt oder wo die den Willen zur Entwicklung keimhaft in sich tragenden Motive die Handlung leiten, ja direkt handeln[20]). So ist es auch erklärlich, daß nicht nur da, wo bei der Begleitung des Orchesters der Sänger singt, sondern auch sonst immerfort die Musik gleichsam zu sprechen scheint.

In diesem Sprachvermögen konnte er es wagen, schon im „Holländer" damit beginnend bis hin zum „Parsifal", ganze Episoden hindurch den dramatischen Ausdruck auf die stumme Gebärde des Darstellers zu stellen, indem er bei offener Szene das Wort des Sängers verstummen oder auch noch nicht sprechen läßt. Wohl geht die Gebärde des Darstellers im Verlaufe der ganzen dramatischen Entwicklung, also auch unter dem Worte mit, aber als stumme Gebärde muß sie mit höchster Ausdruckskraft erfüllt sein, da sie lediglich durch sich selbst zu wirken hat, einzig verdeutlicht durch das „lauttönende Schweigen" des Orchesters[21]). Nicht gemeint ist hier die Pantomime, die ihre Formalgesetze und ihre Ausdrucksanregungen dem Tanze entlehnt und auf diesen rückwirkend sich bildet, bei der „die Sprache einerseits durch die Musik, andererseits durch Verstärkung der Gebärden ersetzt wird"[22]), ebensowenig soll uns die rein motorische Bewegung als Sichtbarwerden einer äußeren Aktion[23]) hier beschäftigen. Sondern unsere Untersuchungen gelten nur den seelisch bedingten Gebärden als „Bewegungen, welche Gefühle, Affekte, Wollungen und Gedanken zum Ausdruck bringen"[24]), der zu uns spricht durch die Musik des Orchesters, die damit lebendigste Gestalt annimmt[25]).

An diesen Stellen verdichtet sich gleichsam die Musik; hatte sonst immerhin das gesungene Wort die Richtschnur zum Verständnis der

---

[18]) Volbach, Handbuch S. 144.
[19]) Vgl. derselbe, Handbuch S. 147.
[20]) Vgl. derselbe, Musik im 19. Jahrh. S. 102 f., 108; auch Lorenz S. 5.
[21]) Arthur Seidl, brieflich an den Verfasser am 21. Februar 1927.
[22]) Frank Thieß, Der Tanz als Kunstwerk, München 1920, S. 45.
[23]) Rudolf Cahn-Speyer, Über Gebärde und Musik in der Oper, Melos V, 8—9, Berlin 1926, S. 256.
[24]) Eislers Handwörterbuch der Philosophie 2. Aufl., Berlin 1922, S. 222.
[25]) Vgl. Wagner III S. 71, 74 f., 82, 156, IV S. 175, 176, 178, 179, 190, 217, 219 ff., 223, IX S. 76, 305, X S. 188, 301, XII S. 281.

gleichzeitig ertönenden Musik gegeben, so war hier die an sich recht oft durchaus vieldeutige gesanglose Gebärde lediglich durch das Medium ihrer musikalischen Darstellung dem Zuhörer und Zuschauer zur präzisesten Bestimmtheit zu gestalten.

Die Mittel des kompositorischen Aufbaus, deren Wagner sich überall bediente, waren auch hier in konzentriertester Weise zur Anwendung zu bringen; kein bloß stimmungshaftes Fantasieren konnte hier helfen, sondern aus dem doppelten Grunde des organischen Zusammenhangs und der Eindeutigkeit waren der Sprache des Orchesters die unmißverständlichsten Formulierungen unter Ausnutzung des im Ganzen vorhandenen Tonmaterials abzuringen. So finden wir auch bei den Gebärden all die Elemente wieder, aus denen sonst die Riesenbogen der einzelnen Werke geformt waren: Zunächst den thematischen Einfall, das Motiv[26]), das zum „Leitmotiv" wird und dadurch sowohl poetischen wie auch rein musikalischen Wert erhält. Es sind immer zwei Gattungen genauest zu unterscheiden: das eigentliche Leitmotiv und das bloße Erinnerungsmotiv, das sich ja auch schon vor Wagner manchenorts findet[27]). Bei beiden Typen läßt sich wiederum die direkte von der indirekten Anwendung auseinanderhalten: die erstere als unmittelbar bezugnehmend, die zweite bei nur indirektem Hinweis des Textes oder der Handlung auf den Inhalt des Motivs[28]).

Von Berlioz und Löwe lernte Wagner für seine eigene Leitmotivtechnik die konsequente Durchführung eines Themas durch ein ganzes Werk hindurch. Diese Motive geben das Grundelement für die ganze musikalisch-dramatische Entwicklung her[29]).

Aus ihnen heraus erfindet er sein auf alle Stimmen verteiltes Melos[30]), nicht nur auf die Stimmen der agierenden Sänger, sondern mindestens ebenso bedeutsam auf die des Orchesters verteilt. Die Struktur dieses Melos kommt eben auf diese Weise zu einer Ähnlichkeit mit der Beethovenschen Symphonie[31]).

---

[26]) Vgl. Wagner X S. 172 f.

[27]) Vgl. Edgar Istel, Die Entstehung des deutschen Melodramas, Berlin und Leipzig 1906, S. 15, 19, 63, 76.

[28]) Vgl. Emil Naumanns Illustrierte Musikgeschichte, neu hrsg. von Eugen Schmitz, 4. Aufl. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1919, S. 638 ff.; ferner Wagner IV S. 184 f., 190; Franz Liszt, Gesammelte Schriften 2. Aufl., Leipzig 1889, Bd. III, 2 S. 55 f.; Guido Adler, Richard Wagner, Leipzig 1904, S. 61 f.

[29]) Vgl. Volbach, Musik im 19. Jahrh. S. 108; auch Hermann W. v. Waltershausen, Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur, München 1920, S. 29.

[30]) Vgl. Adler S. 170.

[31]) Vgl. Wagner VIII S. 186, X S. 185.

Die Mittel, diese symphonische Rede des musikalischen Dramas zu gestalten, sind mannigfach. Einer ganz neuartigen Rhythmik[32]) steht eine Harmonik gegenüber, die, sicherlich stark durch die Errungenschaften Liszts auf diesem Gebiete beeinflußt[33]), doch auch hier zu einem eigenen Stil entwickelt wird[34]). Seine Modulation und „Kunst des Überganges“[35]) sind die bedeutsamsten Ergebnisse seiner Arbeiten nach der harmonischen und rhythmischen Seite hin. Dem bald rein rezitativischen, bald ausgebreiteten, kantablen Sprechgesang der dialogisierenden Singstimmen[36]) steht das Orchester als der tiefste Mittler von Wagners Ausdruckswillen gegenüber[37]).

Das Orchester Wagners drückt nicht nur die Stimmungen und seelische Struktur des Helden aus, sondern auch die äußeren Vorgänge und die Umwelt werden in den Kreis seines Ausdruckes mit einbezogen. Nichts darf und kann ihm fremd sein; denn der Mythus, der ja nach dem oben angeführten Nietzsche-Wort die verbindende Brücke zwischen Musik und Zuhörer schlägt, ist die Sicherheit, daß nichts Kleinliches und vor allen Dingen: Unmusikalisches Veranlassung zu bloß äußerlichem Tönebombast wird[38]). In der Ausnutzung der Orchestersprache für die Gebärde zeigt sich vielleicht am stärksten Wagners Zusammenhang mit der musikalischen Romantik; hier mehr noch als sonst war „das Reich der Musik nicht die Welt des äußeren, stofflichen Geschehens, sondern des seelischen, Immateriellen, die Welt der Affekte und Stimmungen“[39]). Worte schienen ihm da ein zu schwerer Ballast, so meidet er sie hier gänlich.

---

[32]) Vgl. Wagner III S. 72.

[33]) Vgl. Richard Wetz, Franz Liszt, Leipzig 1925, S. 64.

[34]) Vgl. Wagner X S. 193, XII S. 280; auch Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, S. 810; ders., Wagner S. 215; Ernst Kurth, Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Bern und Leipzig 1920; Lorenz a. a. O.

[35]) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe, 1853—1871, Leipzig 1917, Brief v. 29. Okt. 1859; vgl. auch Lert a. a. O. S. 136.

[36]) Volbach, Handbuch S. 147.

[37]) Vgl. Wagner I S. 110 f., VII S. 129.

[38]) Vgl. Wagner IV S. 142, 173 f., 317 f., IX S. 139, 309, XII S. 131, 135; Liszt S. 86, 150; Houston Stewart Chamberlain, Richard Wagner, Neue illustr. Ausgabe, München 1911, Bd. II S. 455; ders., Das Drama Richard Wagners 5. Aufl., Leipzig 1914, S. 8 f., 78; Arthur Prüfer, Das Werk von Bayreuth, Leipzig 1909, S. 164, 172; Adler, Wagner S. 159, 179, 229, 262; Bayreuther Blätter, Leipzig 1918, XXXX. Jahrg. 8—10 S. 223; Volbach, Das moderne Orchester S. 92 ff.; Oskar Bie, Die Oper, Berlin 1913, S. 45, 46.

[39]) Abert S. 8.

In dieser Auffassung der Gebärde zeigt sich so recht der Unterschied Wagners zu den reinen Opernkomponisten, die sich ja auch dann und wann schon der stummen Gebärde bedient hatten. Es soll hier nicht von den Ritornellen gesprochen werden, die doch wohl nur formalen und gesangstechnisch begründeten Notwendigkeiten ihr Dasein verdanken[40]). Aber schon Monteverdi „legt den einer Situation zugrunde liegenden Affekt, sei es am Anfang oder am Schlusse, ohne Worte, d. h. rein instrumentaliter“[41]) fest. Selbst in die Welt des Oratoriums Händels wird die Gebärde eingeführt, d. h. also der Phantasie des Zuhörers bleibt die Sichtbarmachung der Gebärde überlassen, aber in der Musik wird sie tatsächlich ausgeführt, wie die Szene der Dejanira im „Herakles“ beweist. Mozart hat sie im „Don Giovanni“ in dem Rezitativ der Donna Anna (Nr. 10): „Don Ottavio, son morta!“; Beethoven im „Fidelio“ im Rezitativ der Leonore (Nr. 7): „Abscheulicher, wo eilst du hin?“ schon in ausgedehnterem Maße. Diese Beispiele ließen sich noch beliebig vermehren. Auffallend ist, daß sie sie sich stets im Rezitativo accompagnato finden.

Wenn Wagner also auch nicht der erste ist, der ausdrucksvolle stumme Gebärde und sprechende Musik zusammengehen läßt, so ist er doch der erste, der aus der Möglichkeit der musikalisch darzustellenden Gebärde ein dramatisches Formungsprinzip macht. Hier bildet er gleichsam einen Gegensatz zum Beethoven der IX. Symphonie, der zum Wort kam, während Wagner an diesen Stellen vom Worte wegstrebt.

Wenn wir in der folgenden Untersuchung uns nun auf den „Ring“ beschränken, so geschieht das aus dem Grunde, daß dieses Werk die erste konsequente Durchführung seiner Theorien bedeutet[41a]) und zugleich bei seiner Ausdehnung eine besonders große Fülle von Material für unsere Zwecke enthält[42]).

---

[40]) Wenn auch findige Regisseure heute sich ihrer bedienen, um die Bewegung der Bühne nicht einschlafen zu lassen.

[41]) Abert S. 14 f.

[41a]) Vgl. auch Edgar Istel, Das Kunstwerk Richard Wagners, Leipzig 1910, S. 104.

[42]) Es ist geplant, späterhin dieser Studie eine weitere über die anderen Werke Wagners folgen zu lassen.

Die Arten und Elemente der musikalischen Darstellung der Gebärde im „Ring des Nibelungen".

Bei der Durchsicht der Partiturbände vom „Ring des Nibelungen"[43]) nach solchen musikalisch dargestellten, wortlos-stummen Gebärden ergeben sich ohne weiteres vier Gruppen:

I. Vorbereitende Gebärden, d. h. solche, die als seelisch bedingte Gesten, verdeutlicht und dem Organismus des Dramas verschmolzen durch die Musik des Orchesters, zum Wort hinleiten.

II. Abklingende Gebärden, d. h. solche, die das reflektierende Wort ausklingen lassen.

III. Steigernde Gebärden, d. h. solche, die über das Wort hinausführend zusammen mit dem musikalischen Ausdruck Höhepunkte im Ablauf des Dramas verkörpern.

IV. Dazu kommen als Ausnahmen:

a) Gebärden ohne musikalischen Eigenausdruck.

b) Gebärden, die gegen das Wesen der gleichzeitig erklingenden Musik sich durchsetzen.

c) Gebärden, die unter musikalischer Verdeutlichung gegen das gesungene Wort zeugen; diese letzteren haben in unseren Untersuchungen trotz der in der Einleitung bezeichneten Beschränkung dennoch deshalb Platz zu finden, weil hier die musikalisch dargestellte Gebärde über das Wort triumphiert.

„Die Gebärde, gebunden an Rhythmus, Dynamik, Melodie und Harmonie und mit diesen Elementen zu einer Einheit zusammengefaßt, ist die Grundlage des musikalischen Schauspielers"[44]); durch diese Worte Lothar Wallersteins, ergänzt durch den Abschnitt „Elemente der Formbildung" in der Arbeit von Lorenz[45]), erhalten wir die Grundsätze, nach denen wir diese einzelnen Gebärdentypen zu untersuchen haben:

---

[43]) Benutzt wurden für „Rheingold", „Siegfried" und „Götterdämmerung" die Kleinen Studienpartituren des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz; für „Walküre" die des Verlages Peters, Leipzig; die Zitate beziehen sich stets auf diese Ausgaben, die ja allgemein zugänglich sind, weshalb auch auf jedes Notenbeispiel verzichtet wurde, das nur dann Sinn gehabt hätte, wenn die vollständige Partiturstelle hergesetzt wäre.

[44]) Lothar Wallerstein, Der Sänger-Schauspieler. Allgem. Musikzeitung 54. Jahrg. Heft 25, Berlin 1927, S. 727.

[45]) Lorenz a. a. O. S. 13 f.

1. Rhythmisch betonte Gebärden;
2. melodisch betonte Gebärden;
3. harmonisch betonte Gebärden;
4. dynamisch betonte Gebärden;
5. klangfarblich betonte Gebärden;
6. symphonisch charakterisierte Gebärden als höchste Zusammenfassung der schon genannten fünf Elemente.

Der Nachdruck liegt bei dieser Einteilung auf dem Wort „betont"; denn diese Bezeichnungen sind durchaus nicht so zu verstehen, als seien derartige Stellen nur rhythmisch oder nur harmonisch oder sonstwie konzipiert; bei dieser Benennung war das Element maßgebend, was sich gleichsam bei der Betrachtung vordrängte. In Wahrheit ist's natürlich so, daß diese fünf Elemente sich gegenseitig ablösen, überschneiden, durchdringen, verschmelzen, wie es ohne weiteres an den Stellen zugegeben werden mußte, die wir symphonisch genannt haben, da hier, bei der zeitlichen Ausdehnung solcher Strecken, zu seiner Zeit sich jedes vordrängte, oder besser: jedes mit jedem anderen zu der höchsten Einheit sich verband. Auch wird vielleicht mancher da das Melodische mehr betont finden, wo wir den Nachdruck auf das Klangfarbliche zu legen uns genötigt sahen u. ähnl. Wie gesagt, es handelte sich hier nur darum, in die Fülle des Materials eine gewisse Ordnung und Übersicht zu bringen, und die erschien so am einfachsten gegeben.

Zu dem Abschnitt melodisch betonte Gebärden soll gleich bemerkt werden, daß hier nicht immer zur Bestimmung der melodische Eigenwert der Linie veranlaßte, sondern wiederholt auch die leitmotivisch-verdeutlichende, reflektierende Tendenz einer solchen Stelle.

Im übrigen ergibt sich nun die Gesamtgliederung der Untersuchung ja von selbst, indem die bezeichneten Elemente der musikalischen Formgebung an jedem der vier Typen aufgezeigt werden, das charakteristischste Beispiel aus jedem Abschnitt der Tetralogie gewählt und die Analogiestellen daraus genannt werden, um auf diese Weise bei unmittelbarer Folge z. B. der dynamisch betonten abklingenden Gebärden im „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung" auch zugleich die zum Schluß des Gesamtwerkes hin musikalisch reicher entwickelte Faktur deutlich werden zu lassen.

I. Vorbereitende Gebärden.

Es ist sehr bezeichnend, daß die weitaus meisten Gebärden im „Ring" dem Typ der vorbereitenden Gebärde zuzurechnen sind. Wagner hatte die Ouvertüre oder besser das Vorspiel eines ganzen

Dramas als „Ahnung“ [46]) bezeichnet; in der vorbereitenden Gebärde können wir gewissermaßen eine Parallelerscheinung hierzu erblicken: ein „Affekt“ oder eine „Wollung“ [47]) ist hier rein gefühlsmäßig bedingt, wird zur Gebärde, die noch halb unbewußt dann zum bewußten Wortgedanken hinleitet.

1. Rhythmisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 37 ff.:

Nach den ersten daseinsfrohen Lauten der Rheintöchter führt Wagner mittels der Gebärde den Gegenpol Alberich ein: „er hält noch, vom Dunkel umgeben, an und schaut dem Spiele der Rheintöchter mit steigendem Wohlgefallen zu“. Die Gebärde des „Wohlgefallens“ gestaltet Wagner nicht etwa, indem er — was bei der neuen Erscheinung des Alberich vielleicht nahegelegen hätte — absolut Neues bringt, sondern er führt die Sechzehntelbewegung der hohen Streicher verbunden mit dem Motiv des Urelementes [48]) in den hohen Holzbläser und Hörnern weiter, während Alberich lediglich seinen Eigenausdruck findet in den rhythmischen wie farblichen Mitteln der leise akzentuierten, durch kurze Vorschläge pointierten Schläge in Baßclarinette, Fagotten und pizzicato-spielenden Violoncellen und Contrabässen. Während das Rheintöchter-Element nach Seite 40 zu immer mehr abnimmt, steigern sich die Alberich-Schläge sowohl in Häufigkeit ihrer Aufeinanderfolge wie Stärke zur alleinigen Herrschaft, und von hier aus singt er sein „Hehe! Ihr Nicker!“

Analogiestelle:

S. 209: „Fricka mit ängstlicher Spannung in die Szene blickend.“

Walküre S. 62 f.:

Siegmund brütet „in großer innerer Aufregung eine Zeitlang schweigend vor sich hin“. Noch steht er durchaus unter dem Eindruck der gegen ihn wirkenden Kraft Hundings, daher das ununterbrochene Pochen des Hundingmotivrhythmus in den Hörnern (nachdem schon die Pauke am Beginn der Szene damit angefangen hatte); nicht sein eigenes Thema drückt hier seine „Aufregung“ aus, sondern der Gedanke an Hunding hat sich wie ein Alb auf seine Seele gelegt; der Ansatz des Schwertmotivs in den Violoncellen

---

[46]) Wagner IV S. 190.
[47]) Siehe oben.
[48]) Der Einheitlichkeit halber entnehme ich die Motivbezeichnungen: Hans v. Wolzogen, Führer durch Richard Wagners Ring des Nibelungen, Leipzig 1911; vgl. auch Lorenz S. 6 ff.

und Contrabässen, dann das vollständige Motiv in der Baßtrompete, die, wenn auch noch im pp, in diese Spannung hineinklingen, bezeichnen die befreiende Kraft.

Analogiestelle:

S. 311: „Dann fährt sie mit jähem Schreck auf."

Siegfried S. 172 f.:

Wotan hat Mime die „Wissenswette" angeboten; „Mime schrickt jetzt zusammen". Der Schmiedemotivrhythmus in den Violoncellen, dazu der 32stel-Lauf der Kontrabässe zu dem Tremolo führend, bezeichnet in seiner Kontrastierung zu der vorigen feierlichen Akkordik des Wanderermotivs diesen Schrecken.

Analogiestellen:

S. 173: „Er ermannt sich zur Strenge."

S. 205: „Mime, sehr schüchtern und zögernd, endlich in furchtsamer Ergebung sich fassend."

Götterdämmerung S. 1164:

Siegfried starb. „Regungslose Trauer der Umstehenden." Dieser Starrheit entspricht die Starrheit der Musik: einzig der Rhythmus der Trauermusik in der Pauke im pp gibt die Spannung, aus der dann die große Klage des Trauermarsches aufsteigt.

Analogiestellen:

S. 392 f.: „Brünnhilde kommt in heftiger Bewegung mit Waltraute zurück; sie bleibt freudig erregt, ohne Waltrautes ängstliche Scheu zu beachten."

S. 744 ff.: „Brünnhilde fährt wütend auf."

2. Melodisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 609 f.

Fasolt „späht durch den Hort", ob Freia von ihm völlig bedeckt sei. Wir haben es hier mit einer intensiveren Neubildung zu Fafners Blick (S. 607) zu tun; dort fehlte aber das seelische Moment, es war lediglich eine sachliche Feststellung, daß „Holdas Haar noch schimmere" (Wunderäpfelmotiv in den gedämpften Hörnern). Die rein motorische Gebärde des Heranschreitens ist auch hier bei Fasolt beibehalten: Die Baßbewegung in den Violoncellen, dazu der schwach markierte Nibelungenrhythmus in den Bratschen — er tritt ja an den Hort heran —; aber dann der unendlich ergreifende Blick: über dem Des-Dur-Akkord von Clarinetten, Fagotten, Hörnern und Violoncellen die pp espressivo-Freiacantilene der ersten Hoboe: Da sieht er ihr wahrhaft in „des Auges Stern", seine Liebessehnsucht erwacht von neuem zu dem Schmerz der folgenden Worte.

Analogiestellen:

S. 155 f.: „Alberich hat, die Augen starr auf das Gold gerichtet, dem Geplauder der Schwestern wohl gelauscht."

S. 191: Wotan aus seinen „Träumen aufgerüttelt".

S. 715: Wotan „wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen"[49]).

Walküre S. 518: „Sieglinde, die bisher finster und kalt vor sich hingestarrt, fährt, als Brünnhilde sie lebhaft wie zum Schutze umfaßt, mit einer lebhaften Gebärde auf": In den e-moll-Akkord der Clarinetten, Fagotte und Hörner tönt hier im ff, von den figurierten Violinen und Bratschen unterstützt, in Flöten, Hoboen und Englisch-Horn ein Motiv, das wir in dem gleich darauffolgenden Gesange Sieglindes als Gesangsphrase vernehmen: „Stoße dein Schwert" (S. 521); es handelt sich hier also um eine Antizipation: Sieglinde kennt, nach Siegmunds Tod, keinen anderen Wunsch mehr, als ebenfalls zu sterben; so deutet die Musik die sonst bloß schreckhafte Gebärde tiefer.

Analogiestellen:

S. 31 f.: „Sieglinde fährt plötzlich auf, lauscht, und hört Hunding ... Hunding tritt ein, und hält unter der Türe, als er Siegmund gewahrt, und wendet sich mit einem ernstfragenden Blick an Sieglinde."[50])

S. 33 f.: „Unwillkürlich heftet Sieglinde wieder den Blick auf Siegmund"; Hundings „scharfer und verwunderter Blick auf Siegmunds Züge, die er mit denen seiner Frau vergleicht; er birgt sein Befremden".

S. 37 f: „Siegmund ... blickt nachdenklich vor sich hin. Sieglinde ... heftet ihr Auge mit auffallender Teilnahme und Spannung auf diesen."

S. 38: „Siegmund blickt auf, sieht Sieglinde in das Auge, und beginnt ernst."

S. 273: „Er hält sinnend ein."

S. 298 ff.: „Sie neigt sich betrübt. Sie sinnt vor sich hin." Sie erblickt Siegmund und Sieglinde[51]).

S. 308: „Sieglinde starrt wild vor sich hin."

---

[49]) Vgl. Wolzogen, Führer S. 32; Chamberlain, Wagner S. 449 f.; Curt Mey, Die Musik als tönende Weltidee, Leipzig 1901, S. 130 u. 188; Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen, Leipzig 1906, S. 224 f.; Hans Pfitzner, Vom musikalischen Drama, 2. Aufl. München und Leipzig 1920 S. 119 f.

[50]) Vgl. August Halm, Von Grenzen und Ländern der Musik, München 1916, S. 71 f.

[51]) Vgl. Lorenz S. 84 Anm.

S. 332 f.: „Siegmund blickt Brünnhilde lange forschend und fest in das Auge, senkt dann sinnend das Haupt, und wendet sich endlich mit Entschluß wieder zu ihr."

S. 342: „Er neigt sich sanft über Sieglinde, küßt sie leise auf die Stirn und wendet sich ruhig wieder zu Brünnhilde."

S. 504: „Brünnhilde wendet sich ängstlich, um zu spähen."

S. 598: „Wotan und Brünnhilde, die noch zu seinen Füßen hingestreckt liegt, sind allein zurückgeblieben. Langes, feierliches Schweigen: unveränderte Stellung."

Siegfried S. 1093:

Die Gebärde in Gestalt eines regulären Orchester-Ritornells alten Stiles haben wir in der Fixierung der Friedensmelodie in den Streichern: „Brünnhildes Miene verrät, daß ihr ein anmutiges Bild vor die Seele tritt, von welchem ab sie den Blick mit Sanftmut wieder auf Siegfried richtet."[51a])

Analogiestellen:

S. 658: „Siegfried betrachtet gedankenvoll seine Beute, und hält auf der Höhe des Mittelgrundes wieder an."[52])

S. 720: „Er blickt schmerzlich bewegt wieder nach den Zweigen auf."

S. 894: „Er betrachtet Siegfried wohlgefällig."

Götterdämmerung S. 842 ff.:

Ein Orchesternachspiel schließt die 4. Szene ab, ein solches leitet zugleich zur Schlußszene dieses Aktes über, das im ganzen seine inspirierte Kraft aus der Gebärde zieht: „Nur Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben zurück. — Gunther hat sich in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung, mit verhülltem Gesichte abseits niedergesetzt. — Brünnhilde, im Vordergrunde stehend, blickt Siegfried und Gutrune noch eine Zeitlang schmerzlich nach, und senkt dann das Haupt": Nur Brünnhildes Gebärde findet eine musikalische Darstellung: ihr „schmerzliches Nachblicken" im Hochzeitsruf und Gutrunes Liebes- und Grußmotiven im Satze der Holzbläser, Hörner und Streicher in mäßigem Crescendo — zugleich ein Absinken der vorigen Hochzeitsjubelstimmung; das Fluchmotiv der gedämpften Hörner (!) gibt das Verhängnis; Brünnhilde „senkt dann das Haupt": Entsagungsmotiv in Clarinetten und Fagotten bezeichnet die Konsequenz, die sie aus Siegfrieds Treubruch zieht. Der Vernichtungsrhythmus hebt in Violoncellen und Bratschen an; noch einmal in „zartem" Holz-

[51a]) Vgl. Waltershausen, Siegfried-Idyll S. 19 f.
[52]) Vgl. Lorenz S. 257.

bläserklang das Motiv der Heldenliebe: Erinnerung gegen die Gegenwart, deren Haßkräfte nun auf die Zukunft wirken sollen. „Brünnhilde in starrem Nachsinnen befangen“ (S. 845 ff.): In Bratschen und Violoncellen geht der Vernichtungsrhythmus weiter, dagegengeführt in den Posaunen Zaubertrugmotiv, dann in Hörnern, Fagotten das Motiv des Sühnerechtes, letzteres über das erste gesteigert, d. h. der Trug soll seine Sühne finden. Noch zweimalige Wiederholung, in deren letzte noch das Frohnmotiv in Flöten, dann Englisch-Horn und Fagotten hineintönt. So ergibt sich die Stimmung für die folgende Szene.

Analogiestellen:

S. 239 ff.: „Siegfried naht dem Gibichungenhof[53]). „Hagen späht den Fluß hinab“ (S. 242). „Gunther bleibt auf halbem Wege lauschend zurück“ (S. 246 f.).

S. 263 f.: „Alle sind in gegenseitiger stummer Betrachtung gefesselt.“

S. 271 f.: „Gunther schreitet mit Siegfried, den er dazu einlädt, in die Halle vor.“[54])

S. 305 f.: „Siegfried kommt aus einem traumartigen Zustande zu sich, und wendet sich mit übermütiger Lustigkeit zu Gunther.“[55])

S. 331: „Siegfried betrachtet Hagen, welcher während des Schwures hinter ihm gestanden.“

S. 376 f.: „Brünnhilde sitzt ... in stummem Sinnen Siegfrieds Ring betrachtend. Ferner Donner läßt sich vernehmen, sie blickt auf und lauscht.“

S. 503: „Siegfried ... betrachtet Brünnhilde regungslos auf seinen Schild gelehnt.“

S. 729: „Gunther, welcher Brünnhildes heftig zuckende Hand losgelassen hat, sowie alle übrigen zeigen starre Betroffenheit über Brünnhildes Benehmen.“

S. 730: „Brünnhilde beginnt zu zittern.“

S. 1090: „Gunther blickt mit Grausen in das Horn.“

S. 1196: „Gutrune öffnet schüchtern, und blickt in das innere Gemach.“

S. 1197: „Sie blickt ängstlich hinaus.“

S. 1240: „Sie ist lange in den Anblick Siegfrieds versunken gewesen.“

S. 1260 f.: „Ihre Minen nehmen eine immer sanftere Verklärung an.“

S. 1278 ff.: Brünnhilde „betrachtet ihn sinnend“.

---

[53]) Vgl. Lorenz S. 255.
[54]) Vgl. Wolzogen, Parallelen S. 144.
[55]) Vgl. Wolzogen, Führer S. 81.

3. Harmonisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 681:

Froh hat der Regenbogenbrücke „den Weg über das Tal angewiesen zu den Göttern". „In prächtiger Glut prangt glänzend die Burg" — so singt kurz darauf Wotan. „Wotan und die anderen Götter sind sprachlos in den prächtigen Anblick verloren." Auf das Regenbogenmotiv Frohs läßt Wagner hier das Walhallmotiv der Blechbläser folgen, hineintönend in das weitergeführte „immer weiter und höher durch das klare, anmutige Kühlung hauchende Auf- und Niederweben des in Triolen, Arpeggien und Akkordentriller der Harfen und Violinen sich zart zerlegenden Ges-Dur-Akkordes."[56])

Walküre S. 550ff.:

Die zweite Szene des dritten Aktes wird durch eine heftige Gebärde eingeleitet: „Wotan tritt in höchster, zorniger Aufgeregtheit aus dem Tann auf." Diese acht Takte bringen ff sein Zornmotiv als Tuttisatz in harmonisch-reicher Sequenzabwandlung, um seine Worte vorzubereiten.

Analogiestelle:

S. 491f.: Die Walküren „spähen mit wachsender Verwunderung".

Siegfried S. 235:

Wotan hat Mime den Spruch verkündet: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr"; Mime „starrt ihn groß an": Die Akkordchromatik der mittleren Streicher bezeichnet dieses Erstarren.

Analogiestelle:

S. 236: „Mime ist wie vernichtet auf den Schemel zurückgesunken."

Götterdämmerung S. 484ff.:

„Brünnhilde blickt ruhig in die Landschaft hinaus": Das Motiv des Feuerzaubers in Holz und Streichern vom p dolce sanft-ruhig ansteigend und zurückklingend malt ihren Blick, den auch ihre folgenden Worte bezeichnen: „Abendlich Dämmern deckt den Himmel, heller leuchtet die hütende Lohe herauf."

4. Dynamisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 421:

„Mime schrickt zusammen, da er Alberich sich wieder nahen hört." Wenn wir Mimes Angst bemerken, so sagt uns die Musik den Grund dazu: Nibelungenschmiedemotiv in den Violinen und Bratschen, Frohnmotiv in den Violoncellen und Contrabässen in agogischer wie dynamischer Steigerung vorgetragen, machen die folgenden Worte „Nehmt Euch in Acht; Alberich naht" nahezu über-

[56]) Wolzogen, Führer S. 31f.

flüssig. Wagner stellt hier Mimes Angst dar und führt zugleich Alberich wieder ein; letzteres aber nicht, indem wir sein Thema vernehmen, sondern in tieferer Motivierung durch die musikalische Darstellung des Eindruckes, den sein Nahen auf Mime macht.

Walküre S. 221 u. 223.

Während Fricka auf Wotan eindringt, fährt Wotan zweimal „mit einer grimmigen Gebärde" auf. S. 221 ist es zunächst Frickas Zornmotiv, das in den Streichern zu einem ff-Akkord der Holzbläser und Hörner aufzuckt, es wird jetzt schlechthin zu einem „Motiv der göttlichen Ereiferung"[57]). Über dem Tremolo der Violoncelle und Contrabässe sinkt es dann nieder in dem ersten Unmutsmotiv der Baßclarinette, Fagotte und Hörner. — S. 223 nochmals, aber in klanglicher Steigerung (Tutti) das Motiv der göttlichen Ereiferung, das in einem akkordisch absteigenden Diminuendo-Baßgang der Violoncelle und Contrabässe unter dem Tremolo der Violinen und Bratschen erstickt wird. Im ganzen wäre zu diesen Unmutsausbrüchen Wotans zu sagen, daß sie seinen heiligen Zorn gleichsam nach innen wenden, ihn dort aufspeichern und aufsteigern, um den großen Schmerzensausbruch der nächsten Szene dramatisch zu ermöglichen.

Analogiestellen:

S. 236: „Von hier an steigert sich Wotans Ausdruck und Gebärde bis zum furchtbarsten Ausbruch."

S. 273: „Mit bittrem Grimm sich aufrichtend."

Siegfried S. 504:

In der Auseinandersetzung zwischen Wotan und Alberich in der ersten Szene des zweiten Siegfried-Aktes „macht Alberich eine Gebärde heftiger Neugier". Ihren Ausdruck findet sie im Motiv des Sinnens der Holzbläser, das hier durch ein heftiges sf und ein Pizzicato der tiefen Streicher verschräft wird. Nicht den Ausdruck nachdenklichen Versinkens hat es hier, sondern den eines jähen Zufahrens.

5. Klangfarblich betonte Gebärden.

Rheingold S. 296f.:

Wenn Fricka Wotan „umschmeichelt": „Gewänne mein Gatte sich wohl das Gold?", so unterbrechen, oder besser: paraphrasieren hier die Worte eigentlich die Gebärde. Über sparsamen Holzbläsern und Hörnern sucht eine Solovioline[58]) Wotan zu umgarnen. Wenn auch das Motiv der Göttin des Lichtes und der Liebe hier melo-

[57]) Vgl. Mey S. 268.

[58]) Vgl. auch Richard Strauß, Instrumentationslehre von Berlioz, Leipzig 1904, S. 65.

dische Eigenkraft hat, sogar sehr starke, so ist's doch letzten Endes der berückende Klang, der die Gebärde ausdrückt.

Analogiestellen:

S. 297 f.: Wotan steht „wie in einem Zustand wachsender Bezauberung".

S. 639 f.: „Wotan, nach tiefem Sinnen zu sich kommend, erfaßt seinen Speer und schwenkt ihn, wie zum Zeichen eines mutigen Entschlusses."

Walküre S. 322 f.:

Nach ihrem Wahnsinnsausbruch „starrt Sieglinde wie wahnsinnig vor sich hin": Die heftigen ff-Hornstöße antizipieren das Hundegebell von Hundings Meute, das sie in ihrer Vision schon drohen hört.

Analogiestelle:

S. 329 f.: „Sie hält an, und betrachtet Siegmund von fern. Sie betrachtet mit ernster Miene Siegfried."

Siegfried S. 19; 21.

Es will Mime nicht gelingen, das Siegfried-Schwert zu schmieden. Er wirft es „unmutig auf den Amboß, stemmt die Arme ein und blickt sinnend zu Boden"; Wiederholung auf Seite 21. Der leitmotivischen Tendenz entsprechend bringt Wagner an diesen beiden Stellen je zweimal des Motiv des Sinnens[59]) in den Fagotten. Es ist weniger die melodische Eigenkraft des Motivs, die den Ausdruck gibt, als der spezifische Fagottklang in diesen Lagen, allerdings kommt auch die Ausdruckswirkung der Terzenharmonien als verstärkendes Element hinzu.

Analogiestellen:

S. 170: „Mime holt nach einigem Besinnen die zwei Stücken eines zerschlagenen Schwertes herbei."

S. 173: „Er ermannt sich zur Strenge"; ebenso: S. 175; 181; 186.

Götterdämmerung S. 228:

In Gunther ist die Lust nach Brünnhildes Besitz aufgestiegen, doch auch seiner eigenen Ohnmacht ist er sich bewußt. „Hagen, ohne seinen Sitz zu verlassen, hält Gunther, als dieser wieder in seine Nähe kommt, durch einen geheimnisvollen Wink fest": Tarnhelmmotiv in den Holzbläsern und gedämpften Hörnern, anschließend das Zaubertrugmotiv im pp der Streicher antizipieren hier schon den Betrug, den Hagen plant.

---

[59]) Vgl. auch Mey S. 211.

II. Abklingende Gebärden.

Der kleinste Bruchteil der „Ring"-Gebärden ist dem Typ der abklingenden Gebärde zuzuteilen. Hier kam es darauf an, eine Stimmung oder einen Gefühlskomplex abzurunden oder zu einem neuen dramatischen Stoffelement hinzuleiten, aus dem dieses „Neue" hervorwachsen, oder dem es kontrastierend gegenübergestellt werden konnte. Sicherlich führten auch manchenorts Gründe eines innerlich bedingten Formalwillens zu ihrer Konzeption, was natürlich nicht so zu verstehen ist, als ob dieser Wille sonst gar nicht oder doch weniger bestimmend gewesen wäre; er wird hier nur an manchen Stellen als besonders ausschlaggebend deutlich. Für die kleinere Zahl dieser Fälle mag auch das mit Grund sein, daß Wagners Entwicklung einer Komposition in ungeheuer weiten, immer neu sich aufsteigernden Wellenbewegungen mit verhältnismäßig raschem Abfall vor sich geht.

1. Rhythmisch betonte Gebärden.

Götterdämmerung S. 1148:

„Gunther beugt sich schmerzergriffen zu Siegfrieds Seite nieder": Zweimal die Schicksalsfrage, in den Posaunen, hernach in den gedämpften Hörnern, unterbrochen von dem Paukenrhythmus der Trauermusik. Gunthers Schmerz ist echt: Die „Schicksalsfrage" bezeichnet seine nur gedachte Frage, die sich gleichsam ins Hirn einbohrt: Warum? Warum mußte das sein?[60])

Analogiestelle:

S. 209: „Gunther und Gutrune sind in schweigendes Sinnen verloren."[61])

2. Melodisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 314:

Fasolt hat sich durch Fafner überreden lassen, Freia gegen das Gold einzutauschen; seine „Gebärde deutet an, daß er sich wider Willen überredet fühlt". Motiv der Wundermacht der goldenen Äpfel in den Hörnern, Rheingoldfanfare in der Trom-

---

[60]) Wenn nicht auch sonst immerfort die ganze Art der Fixierung der Gesangspartie Gunthers dafür spräche, so ist allein schon diese Stelle Grund genug, gegen die an manchen Bühnen gebräuchliche Auffassung zu sprechen, Gunther als einen jämmerlichen Trottel darzustellen. Er ist zwar kein Heros im Sinne Siegfrieds oder Hagens, aber immerhin ein aufrechter Mann; daß das Schicksal ihn so schwach findet, spricht weniger gegen ihn als für die tragische Größe eben dieses Schicksals, das über ihn einfach hinweggeht.

[61]) Vgl. auch Mey S. 138.

pete, Frohnmotiv in den Violoncellen in fünfundeinhalb Takte zusammengedrängt sagen uns Fasolts Gedanken deutlichst, daß die Liebessehnsucht auch noch, ja erst recht infolge der Erwerbung des Rheingoldes Erfüllung finden kann. Außerdem haben sicherlich auch Formalgründe bei der Darstellung dieser Gebärde mitgewirkt, wenigstens, daß sie gerade so klingt, wie wir sie hören [62]): Die große D-Dur-Periode soll zum Abschluß gebracht werden; wie konnte dieser ausdruckvoller und konzentrierter gestaltet werden, als Wagner ihn hier formte!

Analogiestelle:

S. 516; 521: Loge schlägt „tanzend Alberich Schnippchen"; „zeigt ihm, mit den Fingern schnalzend, die Art der Lösung an".

Walküre S. 328:

Die dritte Szene des II. Aktes nimmt mit einer Gebärde „zärtlicher Sorge" Siegmunds für Sieglinde ihr Ende: Vergrößertes Fluchtmotiv im Englisch-Horn, dann Hörner, weiter Violoncelle, in einem ausdrucksvollen Lauf in der Clarinette weitergeführt, zur Baßclarinette weitergegeben, die von ihm aus in das Liebesmotiv übergeht, vom Violoncell zum Ausklingen gebracht, bedeuten eine geradezu kammermusikalische Feinheit und Ökonomie der Mittel, um diese zarte Szene abklingen zu lassen.

Analogiestellen:

S. 54f.: Siegmund mit einem „Blick voll schmerzlichen Feuers auf Sieglinde. Er steht auf, und schreitet auf den Herd zu. Sieglinde blickt erbleichend und tief erschüttert zu Boden."

S. 234: „Brünnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der... in finsteres Brüten versunken ist."

S. 381: „Siegmund neigt sich wieder über Sieglinde, dem Atem lauschend."

S. 384: „Er küßt ihr zum Abschied die Stirne."

Siegfried S. 1060:

Siegfried „verweilt in großer Aufregung, den sehnsuchtsvollen Blick auf sie heftend". Die Quarte aus dem Schwertmotiv in der Clarinette, absinkend im Entsagungsmotiv der Bratschen und Violoncellen, offenbart die Verwirrung seines Gefühls.

Analogiestelle:

S. 711f.: „Er blickt eine Weile sinnend in die Höhle hinab."

Götterdämmerung S. 1062ff.; 1068:

---

[62]) Vgl. Lorenz S. 67; wenn im Laufe dieser Untersuchung von harmonischen Perioden gesprochen wird, so geschieht das immer auf Grund der Arbeit von Lorenz.

Den fortschwimmenden Rheintöchtern „blickt Siegfried unverwandt nach". Die Szene bedurfte — formalerseits — eines Nachspiels, das natürlicherweise sich aus dem verklingenden Nixenjauchzer bildet im Satze der Holzbläser, Hörner und Streicher; wenn das völlige pp erreicht ist, tönt — ebenfalls in pp — über dem Fis-Orgelpunkt der 4. Posaune und der Contrabässe das Fluchmotiv in der ersten Posaune hinein, zur folgenden Entwicklung hinleitend; von außen dringt jetzt Hörnerlärm und Hagens Stimme herein mit Hochzeitsruf und Frohnmotiv. „Siegfried fährt aus einer träumerischen Entrücktheit auf, und antwortet dem vernommenen Rufe auf seinem Horn." Sein Auffahren bezeichnet ein jäher 16tel Sechstolen-Lauf, der in Violoncellen, Bratschen und Violinen zum sf aufsteigt. Hans Pfitzner[63]) hat sich mit ungemeiner Einfühlung über diesen Moment ausgelassen: „Wie tief geheimnisvoll berührt dieses kurze Sichselbstverlieren zwischen Todesprophezeiung und Tod! Wo weilt Siegfrieds Geist in diesen Augenblicken? Bei den Rheintöchtern gewiß nicht, wenn es auch zuerst heißt: ‚er blickt ihnen unverwandt nach'. Er sieht ihnen lächelnd nach und seine Gedanken verlieren sich. Wohin? — Wir wissen es nicht, Wagner auch wahrscheinlich nicht; aber er wußte, daß in diesem Moment dieser Zustand sich Siegfrieds bemächtigen mußte."

Analogiestellen:

S. 405 ff.: „Sie umarmt Waltraute unter stürmischen Freudenbezeugungen, welche diese mit scheuer Ungeduld abzuwehren sucht."

S. 734: „Brünnhilde schwankt und droht umzusinken."

S. 744: „Gunther schweigt in höchster Betroffenheit."

3. Harmonisch betonte Gebärde.

Rheingold S. 123 f.; 153 f.:

Die hymnische Feier des Rheingoldes findet nach zwei Strophen der Rheintöchter ihr Ende in deren ausgelassener Gebärde. Die erste Stelle läßt aus dem jauchzenden C-Dur-Akkord (er jauchzt wirklich, siehe die Triller der Holzbläser) in der Trompete die Rheingoldfanfare aufsteigen. Die andere Stelle, um einige Takte weiter ausgedehnt, bringt im C-Dur von den Bläsern zweimaligen Rheingoldruf, geht dann auf den Orgelpunkt G (es folgt ja die C-moll-Periode), über dem der Rheingoldruf (wie zuvor im gesungenen Worte) weiterklingt.

---

[63]) Pfitzner S. 20 f.

4. Dynamisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 636f.[64]):

Nach Erdas Verschwinden „starrt Wotan sinnend vor sich hin". Das Nornenmotiv der Clarinetten erstirbt unter dem Es-Moll-Tremolo der Violinen und Bratschen. Wotan starrt gleichsam ins Leere; Erdas Worte hat er wohl gehört, ohne ihre tiefere Bedeutung jedoch wirklich verstehen zu können.

Götterdämmerung S. 1258ff.:

„Brünnhilde versinkt von neuem in die Betrachtung des Antlitzes der Leiche Siegfrieds." Das Scheiterhaufenmotiv des Tutti verklingt bis ins pp-Tremolo der Violinen und Bratschen.

5. Klangfarblich betonte Gebärden.

Walküre S. 240:

Brünnhilde verlangt von Wotan Vertrauen: „Ich bin dir treu: Sieh, Brünnhilde bittet." „Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoß. Wotan blickt ihr lange in das Auge; dann streichelt er ihr mit unwillkürlicher Zärtlichkeit die Locken." Mit dieser ausdrucksvoll bewegenden Linie der Baßclarinette, aus dem Fluchtmotive abgeleitet, wird zu der großen Wotanerzählung hingeführt.

Götterdämmerung S. 304:

„Siegfried verrät durch eine Gebärde, daß bei Nennung von Brünnhildes Namen die Erinnerung ihm vollends gänzlich schwindet." Das Motiv des Zaubertrankes, in den gedämpften Hörnern, sagt uns, daß die von Hagen beabsichtige Wirkung erreicht ist: eine Welt ist Siegfried entschwunden.

6. Symphonisch charakterisierte Gebärde.

Götterdämmerung S. 150—162:

Während sich Wagner sonst wiederholt der Gebärde bedient hatte, um eine neue Person in die Szene einzuführen, treffen wir am Schluß des Vorspiels zur Götterdämmerung auf die Gebärde als Ausdruck des dem Auge Brünnhildes entschwindenden Siegfried, gesehen durch das Temperament Brünnhildes. Eine breit symphonische Entwicklung im ganzen Orchester verdeutlicht uns ihre Gebärde: Brünnhilde „blickt Siegfried in die Tiefe nach": Die

---

[64]) In der Partitur fehlt diese Bemerkung, doch findet sie sich in dem durchaus maßgeblichen Klavierauszug von Karl Klindworth (B. Schott's Söhne, Mainz).

Motive Brünnhildes und ihres Liebesgrußes fallen vom ff bis zum pp, da „jetzt Siegfried ihrem Blick entschwindet". Sie lauscht seinem Hornruf, der, um die Illusion zu realisieren, „unter der Bühne" geblasen wird. Im pp der Baßclarinette nochmals ihr Motiv, dem wieder sein Ruf antwortet. „Jetzt erblickt sie Siegfried nochmals in der Tiefe, sie winkt ihm mit entzückter Gebärde. Aus ihrem freudigen Lächeln deutet sich der Anblick des lustig davonziehenden Helden": Fluchtmotiv und Liebesentschlußmotiv reichen bis zum „Vorhang", zur „Rheinfahrt Siegfrieds". Wenn es auch schon in der Natur einer so breit ausgeführten symphonischen Musik liegt, daß sie auch musikalischen Höhepunkt bedeutet im Verlaufe eines Wagnerschen Opernaktes, der als Ganzes ja einem Symphoniesatz oder auch einer Symphonie entspricht, sich aber doch aus Einheiten hierzu erst fügt, so war für die Einordnung dieser Gebärde die dramaturgische Bedeutung Richtschnur. Und da handelt es sich doch offenbar um ein Abklingen, nach dem hochgesteigerten Liebesduett der Abschied. So erklärt sich das Paradoxon, daß eine symphonische Einheit Steigerung und Absinken zugleich ist.

III. Steigernde Gebärden.

Sowohl bei den vorbereitenden wie auch bei den abklingenden Gebärden hatte immer noch irgendwie das Wort wichtige Aktualität gehabt: Zu ihm führten jene hin, absinken von ihm taten diese. Jenen schwebte es ahnungsvoll vor, wurde bestimmend für die Richtung, die einzuschlagen war, für die musikalischen Mittel, deren Ausdruckskraft auf das folgende Wort vorbereiten sollte; diese standen noch gleichsam unter seinem Eindruck, die wortdichterische Stimmung zitterte in ihnen noch nach. Kurzum: sie hatten beide noch keinen absoluten Charakter. Im höchsten Maße ist der aber dem dritten Typus, dem der steigernden Gebärde, zu eigen. Gefühlsbezirke waren auszudrücken, die dem bloßen dichterischen Worte auch unter der Vertiefung und Ausweitung durch ein sensibelstes Orchester verwehrt waren. Gipfel eines letzten metaphysischen Ausdrucks mußten nein: nicht erklommen werden, sie hatten da zu sein, um von ihnen aus Blicke[65]) in die tiefsten und höchsten Gründe des Seins zu tun, einzig ermöglicht durch die Besinnung der Musik auf ihre wesentlichste Bestimmung. Hier gab es keine poetisierende Musik mehr, der tragische Mythus löste sich völlig in einer Musik, die nichts mehr von Einzel-

[65]) Vgl. Nietzsche S. 183.

schicksalen zu künden hatte, sondern gleichsam hier zu ihrem Uranfang zurückkehrte. Aus der Musik war die ganze Tragödie geboren worden; an diesen Stellen versank die Tragödie gleichsam fast wieder in Musik, fast, denn durch die erschütterte Gebärde des Darstellers hing sie noch am äußeren Sein; aber es gab Momente, in denen auch diese Gebärde starr wurde; unergründlich tiefen Blicken war der Schleier, der sonst das Sein in helle oder dunkle Farben hüllte, fortgezogen, sie sahen das Innere der Welt. „Denn die Musik ist[66]) ... darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen." Es ist tief bedeutsam, daß bei der Gestaltung derartiger Gebärden Wagner sich wiederholt der symphonischen Formung bediente; denn hier ist die direkteste Verbindung von Wagner zu Beethoven gegeben.

1. Rhythmisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 225:

Wotan hat den Riesen Freia verweigert. „Fasolt steht, in höchster Bestürzung, eine Weile sprachlos." Wagner bringt hier durchaus nicht etwa neue Thematik, um diese „Bestürzung" auszudrücken: Das Vertragsmotiv, durch eine dreimal ansetzende Sechzehntelbewegung in den tieferen Streichern eingeleitet (Fasolt ringt gleichsam nach Atem), wird ungeheuer akzentuiert (tiefe Streicher und Posaunen) vorgetragen: der plumpe, aber ehrliche Riese kann nicht fassen, wie ein Gott ein gegebenes Wort brechen kann. Dann erst poltert seine Wut auch in Worten los. Das hohe Pathos der Gebärde wird hierin lediglich weitergeführt.

Walküre S. 523:

Nach Brünnhildes Verheißung, daß Sieglinde einen Wälsung gebären wird, „erschrickt sie zunächst heftig: sogleich strahlt aber ihr Gesicht in erhabener Freude auf". Durch die beiden Akkordschläge der Bläser (zuerst in H-Dur, das zweite Mal im verminderten Septimen-Akkord auf Cis) akzentuiert bringen die Streicher, mit Ausnahme der Contrabässe, im stärksten Unisono eine ungemein glanzvolle Passage, die „das irdische Entzücken der Mutterliebe so hinreißend zu offenbaren"[67]) vermag.

---

[66]) Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung S. 309.
[67]) Strauß S. 62.

Analogiestelle:

S. 586f.: „Sie sinkt mit einem Schrei zu Boden; die Walküren weichen entsetzt, mit heftigem Geräusch von ihrer Seite."

Siegfried S. 198:

Wotan hat die drei Fragen gelöst. „Mime gerät nun in große Angst, sucht verwirrt nach seinen Gerätschaften und blickt scheu zur Seite." Hier handelt es sich um eine Steigerungsgebärde, die das folgende Wort abzuschwächen sucht: In den C-Dur-Akkord der Posaunen im ff das Nibelungenmotiv der Fagotte, Violoncelle und Contrabässe.

Analogiestellen:

S. 556f.: Siegfried „wehrt Mime heftig ab".

S. 1073f.: „Er hat sie heftig umfaßt."

S. 1088: „Brünnhilde birgt heftig die Augen mit den Händen."

Götterdämmerung S. 728:

„Brünnhilde schlägt erschrocken die Augen auf und erblickt Siegfried; wie in Erstaunen bleibt ihr Blick auf ihn gerichtet." Gunter hatte den Namen „Siegfried" genannt; der ungeheure Schrecken, der Brünnhilde erfaßt, findet seinen Ausdruck in dem Schwertmotiv der Trompete, einem ungeheuer heftigen aufsteigenden Anlauf der Streicher, der in einen oktavigen Absturz einer Akkordmasse von Bläsern und Streichern führt, dessen sf ein schnelles Diminuendo folgt. Ihr Erstarren erstarrt auch in diesem versinkenden Septimenakkord.

Analogiestellen:

S. 414: „Brünnhilde gewahrt hier erst mit Befremden die wild aufgeregte Stimmung Waltrautes."

S. 738: „Brünnhilde sucht sich zu ermannen, indem sie die schrecklichste Aufregung gewaltsam zurückhält."

S. 1332: Hagen „gerät bei dem Anblicke der Rheintöchter in höchsten Schreck".

2. Melodisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 273f.; 279; 285ff.:

Loges große Erzählung: „Immer ist Undank Loges Lohn" erfährt durch dreimalige „erstaunte" Gebärden der ihm lauschenden Götter und Riesen ihre Gliederung, wie auch zugleich ihre Wirkung bekundet wird, allein durch die stumme Bewegung, die aber dem Orchester eine solche Intensität erlaubt, daß wir „mit verweilen und genießen, während in der Ruhe sich die dramatischen Kräfte sam-

meln“ [68]). In acht Takten, in sechs und in fünfundeinhalb erfolgt diese „Bewegung“. Die Herrschaft von „Weibes Wonne und Wert“ hatte Loge gekündet; davon sind die Götter „betroffen“. Wellenbewegung und Freiamotiv in größter Klanglichkeit (über gehaltenen Hörnern und Baßclarinette die reichgeteilten Streicher) malen „den Ausdruck der Seligkeit aller Wesen im friedlichen Genießen des Liebesglückes“ [69]). Um zwei Takte verkürzt bedeutet die nächste Stelle nach dem „lassen will nichts von Lieb' und Weib“ doch noch eine Steigerung im Klanglichen: zu den hier wieder einfachen Streichern kommen noch Holzbläser und Hörner, die in espressivo-Dynamik an dieser quellenden Melodik teilnehmen. Doch der Gipfel wird erreicht am Schluß der Erzählung: Rheingoldruf in den Bläsern, dazu die glitzernden Sechzehntel in den Violinen. Wagner bediente sich hier der Gebärde, um die Wirkung von Loges Worten festzusetzen und die Form auszufüllen.

Walküre S. 310:

„Sie blickt ihm mit wachsendem Entzücken in die Augen. Dann umschlingt sie leidenschaftlich seinen Hals und verweilt so.“ Diese Stelle beherrscht das Fluchtmotiv, wenn auch zum ausdrucksvollsten Ritardando verbreitert; es ist tief bedeutsam, daß bei dieser leidenschaftlichen Umarmung nicht etwa das Liebesmotiv erklingt, sondern das Fluchtmotiv der Ausdruck des Liebesentzückens wird [70]). In welche Tiefen reicht hier die Musik, die das Wort nie hätte offenbaren können!

Analogiestellen:

S. 47: Siegmund „sieht zu Sieglinde auf und gewahrt ihren teilnehmenden Blick“.

S. 58: „Sieglinde schreitet mit besorgter Gebärde zwischen die beiden Männer vor.“

S. 121 f.: „Sie hängt sich entzückt an seinen Hals und blickt ihm nahe ins Gesicht.“

S. 268 f.: Unmutsgebärde.

S. 651 ff.: „Überwältigt und tief ergriffen wendet er sich lebhaft gegen Brünnhilde, erhebt sie von den Knieen und blickt ihr gerührt in das Auge.“

Siegfried S. 115 f.:

Mime hat Siegfried die Geschichte seiner Geburt erzählt. Nun „steht Siegfried sinnend“. Das Wälsungenleidmotiv in Clarinetten und Fagotten bezeichnet diese Stimmung; die Trauer seines

---

[68]) Halm S. 26 f.
[69]) Wolzogen, Führer S. 23.
[70]) Vgl. über die hier angewendete Farbenmischung: Strauß S. 190.

„Sinnens“ wird durch die Verwendung dieses Motivs und seinen verhaltenen Klang zur höchsten Plastik erhoben.

Götterdämmerung S. 530:

Der Kampf zwischen Siegfried und Brünnhilde (S. 524ff.) soll hier nicht näher untersucht werden, obschon Wagner die rein motorischen Gebärden des Ringens durch ihre musikalische Darstellung im Ring-, Fluch-, Walküren-, Frohn- und Hagenmotiv zur seelischen Expression zu heben sucht. Es sind hier sicherlich Ausdrucksmöglichkeiten gefunden, wenn auch auf eine rein reflektierende Art. — Wir haben dagegen die Gebärde auf Seite 530 zu untersuchen: „Als sie wie zerbrochen in seinen Armen niedersinkt, streift ihr Blick bewußtlos die Augen Siegfrieds.“ Das Motiv des Weltenhortes in zartesten Clarinetten mit dem anschließenden Brünnhildemotiv des klagenden Englisch-Horn wird aufgesogen vom Zaubertrugmotiv der Hörner. Aber zu Brünnhilde hat hier, wie sie selbst späterhin singt, „selbst durch die Lügengestalt“ Siegfrieds Blick gestrahlt. Ein Moment von einer solchen Zartheit und Verhaltenheit des Ausdrucks, daß ihn nie vergessen wird, wer ihn einmal gehört hat; schon um dieser Stelle willen ist die vom dramaturgischen Standpunkt ja recht äußerliche Einführung des Zaubertrankes als des die Katastrophe herbeiführenden Mittels gerechtfertigt; für die Operndichtung gelten eben andere Gesetze als für das Sprechdrama.

Analogiestellen:

S. 499f.: „Sie eilt in höchstem Entzücken dem Felsrande zu.“

S. 747f.: „Alles blickt erwartungsvoll auf Siegfried, welcher über der Betrachtung des Ringes in fernes Sinnen verloren ist.“

S. 924ff.: „Brünnhilde blickt starr zu Gutrune auf, welche ihr mit freundlichem Lächeln zuwinkt.“

S. 1121f.: „Siegfried blickt gedankenvoll in das Horn und trinkt dann langsam.“

S. 1220: Hagen „greift nach Siegfrieds Hand; diese hebt sich drohend empor“.

S. 1334f.: „Floßhilde hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe.“

3. Harmonisch betonte Gebärden.

Rheingold S. 103ff.:

Alberichs vergebliche Jagd auf die Rheintöchter hat ihren Höhepunkt in der „wutschäumend geballten Faust“, mit der er den Rheintöchtern wortlos droht. In der Ausbreitung des verminderten Septimenakkordes, einem triolischen Rhythmus in Holz und Hörnern

(man beachte die kleine Flöte), dessen erste Triole durch Vorschlag und Punktierung noch verschärft wird, in hinabfahrendem Streicherlauf und Akkordschlägen, im Ganzen: dem Motiv der Drohung, rast sich seine Wut aus. Nach seinem pathetischen, aber doch ohnmächtigen „Fing' eine diese Faust!" „klärt sich aber sein Drohungsmotiv bald ab"[71]), der Septimenakkord fällt um eine Quarte vom ff bis zum schließlichen pp, um dann der C-Dur-Periode zu weichen.

Siegfried S. 250:

Mimes Angstraserei findet ihren Höhepunkt nach seinem Rufen „Fafner! Fafner!", als er „schreiend hinter dem Amboß zusammensinkt". ff Tutti mit Septimenakkord, hineinschmetternd das Schwertmotiv (in Moll) der Trompeten. Diese Gebärde ist eigentlich erst die Vollendung der schon von Seite 235 her besprochenen.

Götterdämmerung S. 1206f.: „Gutrune schreit auf und stürzt über die Leiche hin. Allgemeine Erschütterung und Trauer; Gunther bemüht sich um die Ohnmächtige." Aus dem ff-Septimenakkord der Bläser löst sich eine rasch herabfahrende Streicherpassage, die sich im p verbreitert zu einer melodischen Klage der Bratschen und Violoncellen. Wenn „Gunther sich um die Ohnmächtige bemüht", ertönt schon in Holz und Streichern die Begleitung zu seiner folgenden Phrase: „Gutrun', holde Schwester".

4. Dynamisch betonte Gebärden.

Walküre S. 562:

„Brünnhilde tritt aus der Schar der Walküren hervor, schreitet demütigen, doch festen Schrittes von der Felsenspitze herab." Triolenrhythmus in der Pauke; abgesetzte Akkorde in den Clarinetten, zum dritten und vierten Male durch eine espressivo-Schwellung im Ausdruck eindringlicher gemacht, hallen in das dreimalige rudimentäre Beginnen des Unmutsmotives. Der rein motorische Vorgang des Schreitens wird durch diese ausdrucksvolle musikalische Formung in das Gebiet seelischer Expression gehoben[72]).

Analogiestellen:

S. 291ff.: „Brünnhilde steht lange erschrocken und betäubt."

S. 663ff.: „Brünnhilde sinkt, gerührt und begeistert, an Wotans Brust: er hält sie lange umfangen."

Götterdämmerung S. 501f.:

---

[72]) Vgl. auch Wolzogen, Parallelen S. 60.
[71]) Wolzogen, Führer S. 13.

„Verrat!“ hat Brünnhilde aufgeschrieen. Jetzt „weicht sie voll Entsetzen zurück, flieht bis in den Vordergrund und heftet von da aus, in sprachlosem Erstaunen, ihren Blick auf Siegfried“. Ist Siegfried doch in Gunthers Gestalt vor ihr erschienen: Starre As-Moll-Akkorde der Holz- und Blechbläser, in stärkster Akzentuierung die Schläge des Hagenmotivs in den Fagotten, Violoncellen und Contrabässen (nicht im Quinten-, sondern im Duodezimenintervall abstürzend), die in die gedämpften ff-Akkorde des Tarnhelmmotivs hineinführen, aus dem sich dann Brünnhildes fassungslose Worte herauslösen: „Wer drang zu mir?“

Analogiestelle:

S. 102f.: „Sie umarmt Siegfried.“

5. Klangfarblich betonte Gebärden.

Rheingold S. 653:

Fafner hat Fasolt erschlagen. „Alle Götter stehen entsetzt.“ Das über einem ungeheuer crescendierenden Paukenwirbel und nach einer ebenso gesteigerten gestoßenen Bratschen-Triole in den Posaunen eingeführte Fluchmotiv beherrscht diesen Moment. Wotan stammelt sein erschüttertes: „furchtbar nun erfind' ich des Fluches Kraft!“, und nochmals das Fluchmotiv. Wenn wir es hier auch mit einer melodisch ausdruckskräftigen Steigerung zu tun haben, so scheint uns doch der spezifische Klang der Posaunen, die einem wahrhaft das Blut in den Adern erfrieren machen, für die Einordnung dieser Stelle maßgebend zu sein.

Walküre S. 144ff.:

Siegmund hat das Schwert aus dem Stamm gerissen, „und zeigt es der von Staunen und Entzücken erfaßten Sieglinde“. Im großen C-Dur leuchtet das Schwertmotiv in den Trompeten auf, zu dem Crescendo der Streicher- und Harfen-Arpeggien und dem Sechstolenrhythmus der Holzbläser und Hörner über dem Paukenwirbel. „Die beiden handelnden Personen bejubeln die Tat mit dem Schwertmotive.“ [73]) Dieser Jubel drückt sich eben in der so klanggesättigten Steigerung dieses Motives aus [74]).

6. Symphonisch charakterisierte Gebärden.

Wenn wir uns bisher damit begnügt haben, für jeden Typ ein Beispiel zu bringen und genauer zu besprechen, die in der gleichen Richtung liegenden anderen Fälle nur anzugeben, so werden wir in diesem Ab-

[73]) Wolzogen, Führer S. 39.
[74]) Vgl. auch Halm S. 64ff.

schnitt von jener Gewohnheit abweichen. Alle fraglichen Gebärden sollen hier analysiert werden, da die symphonischen Ausführungen eine größere Mannigfaltigkeit aufweisen und auch nicht so leicht zu übersehen sind wie die mehr aphoristischen früheren Typen.

Rheingold S. 642 ff.:

In der „Apotheose des Flucht- und Freiamotivs“[75]) eilt Freia „freudig auf die Götter zu, die sie abwechselnd längere Zeit in höchster Freude liebkosen“. Hier haben wir es mit dem vollkommensten Typus der Steigerungsgebärde zu tun. Die hier angewandte Verwertung der beiden Motive im Satz des Orchestertutti trägt durchaus symphonischen Durchführungscharakter; man bemerke die dauernde, wenn man will, enggeführte Ineinanderschachtelung der aufwärts- und abwärtssteigenden Linien (Umarmung!). Wolzogen[76]) sagt von dieser Stelle geradezu: „Freia gibt sich ganz, geht völlig in der Gebärde der Umarmung auf, die denn auch die melodische Plastik des bewegten Motivs auszudrücken scheint.“ Wagner verzichtet an dieser Stelle N. B. zum ersten und einzigen Male im „Rheingold“, völlig auf das Wort, nur durch die Musik und ihre Gebärde feiert er diese beseligende Wiederkehr Freias.

Walküre S. 16—30:

Mit der ersten Szene des ersten Aktes der „Walküre“ treffen wir geradezu auf eine Domäne der wortlosen, rein musikalisch sprechenden Gebärde. „Die Musik übernimmt ganz allein die Interpretation der Liebe, die zwischen Siegmund und Sieglinde keimt. Nichts kann ihnen erwünschter sein, als von dieser Musik erobert zu werden, und nichts der Musik lieber, als so die Bühne zu symphonisieren, woraus dieses herrliche Stück entsteht, das an Fluß und Kraft der musikalischen Sprache aus allen Werken Wagners hervorsticht.“[77]) Die Einführung Siegmunds in die Szene geschieht lediglich durch die Sprache des Orchesters; nicht mehr nur auf der leitmotivischen Reminiszenz und ihrer mehr oder weniger aphoristischen Verarbeitung als Verdeutlicherin des Ausdrucks, wie noch im „Rheingold“, basiert hier die musikalische Darstellung der Gebärde, sondern sie hat symphonisch-formalen Charakter.

Diese erste Periode des ersten Aktes stellt das Siegmundmotiv auf. Der dynamisch ausdrucksvollst behandelte Streichkörper mit dem eigenartigen gestoßenen Rhythmus der Hörner und Trompeten verarbeitet dieses Thema in einer Weise, daß wir die ganze

---

[75]) Lorenz S. 189.
[76]) Wolzogen, Parallelen S. 111.
[77]) Bie S. 469.

Not des gehetzten Siegmund empfinden. Es ist sehr bezeichnend, daß er sein „Wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten" (S. 18) völlig solistisch vorträgt. Unmittelbar darauf wird sein Thema von den Violoncellen und Contrabässen wieder wie am Anfang aufgenommen, um im Motiv des Gewittersturmes zu verebben, dessen vier letzte Takte den ersten Blick Sieglindes auf Siegmund bringen: sie sieht nur „irgend-jemanden" dort „am Herde" liegen, den wohl nur der Sturm hergetrieben haben mag. —

Als sie „noch etwas näher" getreten ist und „ihn betrachtet", ist ihr Blick im Siegmundmotiv des Violoncell ausgedrückt: ihre Ahnung sagt ihr, daß große Not den Fremdling gezeichnet hat. —

„Sie neigt sich zu ihm herab und lauscht" (S. 19): wiederum das Siegmundmotiv der Violoncelle; aber darüber die Violinen-Terzen des Mitleidmotivs; das Mitleid ist hier noch die Form für die schon aufkeimende Liebe. —

„Sie nimmt schnell ein Trinkhorn und geht damit aus dem Haus" (S. 19f.): obschon es sich hier um eine rein motorische Gebärde handelt, gestaltet sie Wagner mit dem Mitleidmotiv in den Violinen und dem Siegmundmotiv in den Violoncellen; der äußere Vorgang bedarf ihm keiner musikalischen Unterstützung; nur das innere Agens formt er. —

„Sie kommt zurück und reicht das gefüllte Trinkhorn Siegmund" (S. 20): „Wundersam werden die Elemente von Siegmund- und Mitleidmotiv miteinander verwebt."[78]) —

„Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Als er ihr mit dem Haupte Dank zuwinkt, haftet sein Blick mit steigender Teilnahme an ihren Mienen" (S. 20): Dreimal das Siegmundmotiv, jedesmal um eine Terz nach oben sequenzierend, im Soloviolloncell[79]), anschließend das Fluchtmotiv — bei seinem Eintritt setzt ein Vorhaltsakkord der geteilten Violoncelle und Contrabässe ein — „aus dieser Not erwacht ihre Liebe, und ihre Liebe lebt in dieser Not. So schließt sich denn gleich daran die wehmütig schwärmerische Melodie ihres eigentlichen Liebesmotives"[80]) im dolcissimo- — pp ersterbend ... Kein Wort hat von dieser Liebesahnung gesprochen; ein paar Worte sind gefallen, mehr gestammelt als gesungen. Auch die Orchesterdarstellung hat große Akzente vermieden: seit dem Aufgehen des Vorhangs haben wir bis auf die erste Ausnahme nur Streicherklang gehört. Aber wir fühlen, wohin diese Entwicklung führen muß. —

[78]) Lorenz S. 155.
[79]) Vgl. auch Adler, Wagner S. 239.
[80]) Wolzogen, Führer S. 35.

Sieglinde reicht Siegmund das Meth-Horn „mit freundlicher Bewegtheit“ (S. 24). Das Mitleidmotiv und Andeutungen des Siegmundmotives in Dur abgewandelt, blühen auch klanglich in reicherer Farbe als zuvor: Zu den Streichern sind sparsame Holzbläser, auch Hörner getreten. Siegmund hatte ja vor dieser Stelle geschlossen: „Die Sonne lacht mir nun neu.“ Die Gebärde führt diese Stimmung weiter und steigert sie in vier Takten zum f, um in der doppelten Dauer abzuklingen. —

„Sieglinde nippt am Horne und reicht es ihm wieder“ (S. 24): Das Liebesmotiv der Clarinetten sagt uns, was Sieglinde dabei empfindet: ist doch hier an Stelle ihres früheren Mitleidmotives jetzt das Liebesmotiv zum Ausdruck auch ihres Gefühles geworden. —

„Siegmund tut einen langen Zug, indem er den Blick mit wachsender Wärme auf sie heftet“ (S. 25 f.): Das Liebesmotiv des Violoncell (hier Violoncell Siegmunds gegen Sieglindes Clarinette zuvor!), eingebettet in ausdrucksvolle Streicherakkorde, antwortet ausführlich. —

„Er setzt so das Horn ab, und läßt es langsam sinken, während der Ausdruck der Miene in starke Ergriffenheit übergeht“ (S. 26). Das Warum? sagt uns das Fluchtmotiv — in der vorigen Periode folgte das Liebesmotiv dem Fluchtmotive, jetzt ist es umgekehrt: muß der Liebende wieder fort? ... Ein heftiges accelerando des Violoncell über dem G-Moll-Sextakkord der Fagotte führt zu einem ff-Aufschrei des ganzen Streichorchesters (Fluchtmotiv). —

„Er seufzt tief auf und senkt den Blick düster zu Boden“: Das Siegmundmotiv führt zu seinem Entschluß, dies Haus zu verlassen. —

„Siegmund bleibt“ — auf Sieglindes Aufforderung hin — „tief erschüttert stehen; er forscht in Sieglindes Miene; diese schlägt verschämt und traurig die Augen nieder. Siegmund kehrt zurück.“ (S. 29): Wieder Streicherklang: in Violoncellen und Contrabässen das Wälsungenleidmotiv in ruhig „ausdrucksvoller“ Klage, die um einen Ganzton erhöhte Wiederkehr verbunden durch das Mitleidmotiv in Bratschen und II. Violinen, hernach nochmals nur in den Violinen; abgeschlossen wird durch die Violoncelle und Contrabässe allein mit dem aus dem Wälsungenleidmotiv abklingenden Siegmundmotiv. —

„Er lehnt sich an den Herd: sein Blick haftet mit ruhiger und entschlossener Teilnahme an Sieglinde: Diese hebt langsam das Auge wieder zu ihm auf; beide

blicken sich in langem Schweigen, mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit, in die Augen" (S. 30). Diese Stelle ist eine in Dur abgewandte Variierung der vorigen. Klanglich bereichert (Synkopierung der Hörner, die Holzbläser nehmen an der Motivik mit teil) wird an dem Punkte, an dem Sieglinde „den Blick erhebt", eine Hoboen-Melodie neu eingeführt, die „aus Intervallenvergrößerung des Fluchtmotives entsteht"[81]).

Auch Halm[82]) macht auf diese Stelle aufmerksam: „So sammelt sich ... zwischen Siegmunds Worten ... und dem Eintritt Hundings die Musik, ehe dessen Thema erscheint, dem damit das deutlichste Gepräge des neuen und formenden Elements verliehen wird. Dieses Sichnähern, Sichmiteinanderaussprechen der Themen Siegmunds, Sieglindes und ihrer Liebe ... gemahnt ... an die Technik mancher Durchführung".

Zusammenfassend ließe sich von dieser Szene sagen, daß in ihr der Gebärde musikalisch größere inspiratorische Kraft entspringt als der Poesie des Wortes. Hier ist das Wort geradezu episodisch behandelt, während die Gebärde die Antriebe gibt, um diese Großperiode in D-Moll zu füllen. Wie schon oben angedeutet, es handelt sich um Bezirke eines mystischen Ahnens. Wäre Wagner hier nicht Musiker gewesen, sondern nur Dichter, so hätte er schwerlich einen solchen Zustand so eindeutig ausdrücken können. Das Besondere hieran ist doch jedenfalls, daß wir fast ausschließlich in diesen gedämpften, verhaltenen Klängen diese Liebe haben entstehen, notwendig entstehen fühlen, in denen so viel Spannung enthalten ist, daß von hier aus die musikalische Welle bis zum Aktschluß weiterschwingt. Wir sehen demnach in dieser Gebärde eine symphonische Steigerungsgebärde größten Ausmaßes; Steigerungsgebärde, weil sie sich aus den vielen Einzelgebärden zu der angegebenen Höhe emporsteigert; im großen Ablauf hat sie ja freilich nur vorbereitenden Charakter.

S. 59 ff.:

Der wortstumme Abgang Sieglindes vor dem Schlusse der zweiten Szene des ersten Aktes nimmt seine musikalisch formbildende Kraft aus der Gebärde, vor allem der Sieglindes. Hunding „späht" während der ganzen Stelle nach Siegmund und Sieglinde; sein lauernder Blick ist ausgedrückt in dem wiederholten C, nachher Des, dann As, zuletzt F der Violoncelle und Contrabässe. —

---

[81]) Lorenz S. 261.
[82]) Halm S. 54.

„Sieglinde steht eine Weile unentschieden und sinnend.“ Das Mitleidmotiv in der Clarinette (ausnahmsweise einstimmig!) klagt uns ihre Sorge um Siegmund; um eine Quinte erhöht im Englisch-Horn spricht es noch eindringlicher. —

Am Speicher „hält sie wieder an und bleibt, in Sinnen verloren, mit halb abgewandtem Gesicht stehen“: Erkennungsphrase in Hoboe, Englisch-Horn, Clarinette und Fagott; sie denkt an seine Worte zurück „warum ich Friedmund nicht heiße!“, sollte er Siegmund heißen? Diese Reminiszenz bedeutet Vergangenheit und Zukunft zugleich. —

Sie rüstet dann Hundings Schlaftrunk. Das Mitleidmotiv (erst einstimmig, dann wieder zweistimmig) in den Violinen sagt uns, daß ihr Mitfühlen für Siegmunds Not sie einzig bewegen konnte, Hunding „betäubenden Trank zu würzen“. —

Es begegnen sich dann Siegmunds und Sieglindes Blicke. Das Fluchtmotiv ertönt beziehungsreich in den Clarinetten. —

„Auf den Stufen kehrt sie noch einmal um, heftet das Auge sehnsuchtsvoll auf Siegmund.“ Noch größer und quellender im Ton erklingt das Fluchtmotiv in den Clarinetten zur Begleitung der Fagotte und tremolierenden II. Violinen und Bratschen. —

Was sie auf der Flucht aus Hundings Haus schützen soll, sagt ihr Blick auf den schwerthaltenden Eschenstamm[83]). Der Rheingold-Schlußgedanke wird hier wieder aufgenommen: Das Schwertmotiv in der Baßtrompete, „p aber bestimmt“ in der Hoboe weitergeführt, hineintönend in das G-Dur, dann G-Moll der tremolierenden Violinen, weist auf den Retter in der Not. —

Ihr „letzter Blick“ auf Siegmand — Schwertmotiv im Englisch-Horn: ein verhaltener Klang durfte hier nur statthaben — weiß schon sicher, wer das Schwert gewinnen wird.

S. 673ff.:

Wie die Schlußszene des dritten Aktes mit einer Gebärde begonnen hatte[84]), so wird mit einer solchen auch, nur in reichster Ausgestaltung, geschlossen. Von Seite 673 an herrscht nur noch die Gebärde, die lediglich durch Wotans Befehl an Loge unterbrochen wird, die im Grunde ja aber nur eine durchs Wort pointierte Gebärde ist. Wotans Kuß, Brünnhildes Ermatten (S. 673), sein Blick, ehe er ihr den Helm schließt (S. 673), sein schmerzlicher Blick

---

[83]) Vgl. Mey S. 313f.
[84]) Siehe auf S. 598.

(S. 677), sein feierlicher Entschluß (S. 678) mit dem Befehl an Loge, sein letztes „schmerzliches" Zurückblicken nach Brünnhilde (S. 699) bezeichnen die Stationen des dramatischen Ablaufs. Die Motivik der Dämmerakkorde[85]), des Tarnhelms, der Schicksalsfrage, des Vertrages, Loges, des Feuerzaubers, des Schlummers, Siegfrieds gibt die Elemente her, aus denen sich dieser Strom von Musik herleitet. Die Notwendigkeit, einen den Dimensionen des ganzen Teilwerkes entsprechenden formalen Schluß zu komponieren, erhielt ihre tiefere Begründung in der darzustellenden Gebärde dieses tragisch-schmerzlichen Abschiedes. Die Worte waren erschöpft; darüber hinaus konnte nur noch der Reichtum dieser Musik führen[86]).

Siegfried S. 558 — Aktschluß:

Das auf S. 558 beginnende Waldweben, das den ganzen Akt bis zum Schluß füllt[87]), ist im großen wie im einzelnen (s. S. 558, 560, 563, 569, 571, 574, 583, 586, 626, 633 ohne Worte) eine Gebärde des Naturentzückens und der Daseinslust. Prüfer[88]) sagt hiervon: „Hier wie bei allen Naturschilderungen ... wird das Orchester zum ‚Organ des Unaussprechlichen'. Das Lautleben der Natur erscheint dann in der Musik verklärt, ... es ist die Stimmung des Menschengeistes, die uns daraus entgegentönt." Nicht nur ohne und unter den Worten breitet sich diese Gebärde aus, sondern nach Lorenz[89]) haben wir sie auch da ausgedrückt zu sehen, wo „das Motiv des Waldwebens selbst (fürs Ohr) dabei schweigt (nämlich ab Seite 716 ff.).

S. 971 ff. bis 1003:

Gewissermaßen ein Gegenstück zur ersten Szene der „Walküre" treffen wir — hinsichtlich der Bedeutung der Gebärde — in der Schlußszene des „Siegfried", wenn auch in der Stimmung sehr gegensätzlich gehalten: Dort leise Verhaltenheit, hier dagegen Steigerung vom „staunenden" Ahnen bis hin zum sinnlichsten Liebesausdruck; dort fast einzig auf die Eigenkraft der Gebärde gestellt, hier Wort und Gebärde sich etwa die Waage haltend; dort dialogisierende, hier monologisierende Gebärde.

Siegfried ist auf der „Höhe" angekommen; „er blickt lange staunend um sich". Der „staunende" Blick findet seinen Ausdruck in der Entwicklung des Freia- oder Liebesfesselungsmotivs „in dem prachtvollen, großen Unisono der ersten Violine ... Das jugendliche

---

[85]) Vgl. Kurth S. 202.
[86]) Vgl. auch Mey S. 206 f., 216; Prüfer S. 112.
[87]) Vgl. Wolzogen, Führer S. 65; Lorenz S. 271.
[88]) Prüfer S. 113.
[89]) Lorenz S. 271.

und jungfräuliche Weib, das schlafend unter der Waffendecke im Schatten der Tanne ruht, Brünnhilde ist es ja, die den jungen Helden unbewußt und mit magischer Gewalt in ihre Sphäre zieht“[90]). Bedeutungsvoll klingt auf dem Höhepunkt dieser Stelle die Schicksalsfrage der pp-Posaunen hinein. Im Schlummermotiv sinkt sie ab, um von neuem im Motive der Liebesfesselung anzusteigen und ins Wort überzuleiten. —

In zartem Holzbläserklang und Streicher-Tremolo ertönt das Rheingoldmotiv in tiefer Beziehung. Das Liebesfesselungsmotiv, wenn auch im dolce, so doch orchestral und gegen vorher also klanglicher entwickelt, setzt unmittelbar wieder ein; das Rheingoldmotiv war gleichsam ein Ruf aus einer anderen Welt. —

Siegfried hat Brünnhildes Helm abgelöst: „Langes lockiges Haar bricht hervor. Er erschrickt.“ Wiederum Liebesfesselungsmotiv in zartem p dolce. —

„Er neigt sich tiefer zu der Schlafenden hinab.“ Die pp Synkopen der Violinen sagen uns, daß er Brünnhildes leisen Atem vernimmt, wie es dann auch seine Worte künden. —

Brünnhildes Panzer hat er gelöst; nun liegt sie „in einem weichen weiblichen Gewand vor ihm. Er fährt erschreckt und staunend auf“. Die große Passage der Violinen als Liebeslustmotiv sagt uns deutlichst sein Zusammenfahren. —

„Er starrt in höchster Aufgeregtheit auf die Schlafende hin.“ In „leidenschaftlichem“ f-Vortrag wird das Liebesfesselungsmotiv variiert. —

„Er gerät in höchste Beklemmung“: eine Stelle von unerhörter Poesie des Ausdrucks: im Streicher-Klang (Violinen auf der G-Seite!) das Wälsungenleidmotiv, das dann auch während des Gedenkens an die Mutter weitergeführt wird (mit Hinzuziehung der Bläser). —

„Er sinkt, wie ohnmächtig, an Brünnhildes Busen“: auch nur Streicher: das absinkende Liebeslustmotiv geht über in das „sehr zarte“ Welterbschaftsmotiv als Antizipation des Zukünftigen. —

„Er wird wieder von zarteren Empfindungen an ihren Anblick gefesselt. Er neigt sich tiefer herab“: wieder das Liebesfesselungsmotiv der dominierenden I. Violinen in reich abgestufter Dynamik. —

---

[90]) Mey S. 195; vgl. auch S. 244 ff. und Strauß S. 62.

„Er starrt auf sie hin." Das Motiv der Schicksalsfrage in den Bläsern nimmt hier eine Beziehung wieder auf, die schon gleich am Anfang dieser Szene angedeutet war. —

Mit einer zu tiefstem Ausdruck gestalteten Gebärde schließt der große Monolog ab: „Er sinkt, wie ersterbend, auf die Schlafende und heftet, mit geschlossenen Augen, seine Lippen auf ihren Mund. Brünnhilde schlägt die Augen auf. Siegfried fährt auf und bleibt vor ihr stehen." In die (nach Lorenz) spannenden Horn-Oktaven tönt hinein das „ersterbende" Entsagungsmotiv — übernommen von dem Schluß seiner Worte her —, Freiamotiv in Baßclarinette, wieder Schicksalsfrage in den Posaunen, Freiamotiv im Violoncell, Schicksalsfrage in den Clarinetten. Vom Augenaufschlag Brünnhildes an das groß gesteigerte Freiamotiv. Die poetischen Beziehungen sind ganz eindeutig.

S. 1001 ff.:

Beim Erwachen Brünnhildes verschränkt Wagner zweierlei Gebärden ineinander, das „Auffahren" Siegfrieds und den „Augenaufschlag" und das „Sichaufrichten" Brünnhildes [91]). Über das dort zum ff gesteigerte Freiamotiv führt Wagner zur Weltbegrüßung Brünnhildes.

„Sie begrüßt mit feierlichen Gebärden der erhobenen Arme ihre Rückkehr zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels" (S. 1004 ff.): Weltbegrüßungsakkorde in den Bläsern mit anschließendem Harfenausklang hineinführend in den Triller der hohen Violinen als Ausdruck für Brünnhilde, die gewissermaßen „gleichzeitig entzückt und vom ungewohnten Glanze geblendet in das Licht der Sonne blickt" [92]); Repetition um einen Ganzton erhöht; zum dritten Male „ein kräftiger Aufstieg, der eine graziöse Figur nachwehen läßt" [93]). So ist die Basis gegeben für Rede, Gegenrede und Doppelgesang, der dann noch übersteigert wird in der abschließenden Gebärde: „Beide bleiben voll strahlenden Entzückens in ihren gegenseitigen Anblick verloren" (S. 1033 ff.): Der „kräftige Aufstieg" des Weltbegrüßungsmotivs im Tutti, dagegen als Baßführung in Fagotten, Posaunen, Contrabaßtuba und Violoncellen und Contrabässen das Wälsungenleidmotiv, das in einer dem Worte nicht zugänglichen Innerlichkeit der Beziehung in diesem Jubel das Motiv tragischen Leides (noch

[91]) Siehe letztes Beispiel, Schluß.
[92]) Strauß S. 3.
[93]) Wolzogen, Führer S. 73.

dazu als Baß!) hineinklingen läßt. Es „schallt nach das hinreißend leidenschaftliche Motiv der Liebesentzückung, vom Siegfriedmotiv mächtig durchklungen“ [94]).

S. 1161 ff.:

Eine symphonische Steigerungsgebärde rechtfertigt die große Schlußkadenz des dritten „Siegfried“-Aktes. „Brünnhilde stürzt sich in Siegfrieds Arme“: in gedrängtester Konzentrierung im vollen Orchester: Liebesentzücken- und Welterbschaftsmotiv, Siegfriedmotiv, Repetition von Liebesentzücken- und Welterbschaftsmotiv; Abschluß in der größten Steigerung des Welterbschaftsmotives.

Götterdämmerung S. 286—297 f.:

Die Wirkung des Zaubertrankes deutlich zu machen, sollte das Recht der Musik werden. „Siegfried neigt sich ihr (Gutrune) freundlich und ergreift das Horn“ (S. 286); „Siegfried hält das Horn gedankenvoll vor sich hin“ S. 287). Das Wechselspiel von Gutrunes Liebesmotiv in der Streichern, dann Holzbläsern, dann wieder Violinen bekundet, wie Gutrunes Liebe sich um sein Herz legt. Sein Trinkspruch weiß noch nichts davon. —

Aber dann geschieht die Verwandlung doch: „Er setzt das Trinkhorn an und trinkt in einem langen Zuge“ (S. 259): Langer Triller der Violinen auf dem G, in den gedämpften Hörnern „sehr langsam“ das Zaubertrugmotiv leitet über zu Gutrunes Gruß- und Liebesmotiv, das sich in strömendem Crescendo entwickelt („Gutrune schlägt verschämt und verwirrt die Augen vor ihm nieder“, S. 289). —

„Gutrune schlägt errötend das Auge zu ihm auf“ (S. 290): wieder ihr Liebesmotiv in den Flöten und Hoboen, aber p espressivo [95]). —

„Siegfried faßt Gutrune feurig bei der Hand“ (S. 296): ihr Motiv zum f crescendierend variiert. —

„Gutrune trifft unwillkürlich auf Hagens Blick“ (S. 297): in die gehaltene Oktave der Hörner in ohne weiteres einleuchtender Weise sein Motiv in den pizzicato-Violoncellen und Contrabässen. —

„Gutrune neigt demütig das Haupt, und mit einer Gebärde, als fühle sie sich seiner nicht wert, verläßt sie wankenden Schrittes die Halle. Siegfried, von

[94]) Wolzogen, ebenda.
[95]) Vgl. auch Wolzogen, Parallelen S. 123.

Hagen und Gunther aufmerksam beobachtet, blickt wie festgezaubert Gutrune nach" (S. 297 f.). Gutrunes Grußmotiv, dann das imitatorisch verarbeitete Gutrune-Liebesmotiv künden uns in unmißverständlicher Weise, welche Änderung — als Folge des Vergessenheitstrankes — in Siegfrieds Seele vorgegangen ist.

IV. Ausnahmen.

a) Gebärden ohne Musik.

Rheingold S. 437 f.:

Eine Gebärde bringt die große B-Moll-Periode der dritten Szene in acht Takten zum Abschluß.

„Alberich betrachtet lange und mißtrauisch Wotan und Loge." Dieser Blick findet keine eigentliche musikalische Darstellung, sondern über dem zum pp decrescendierenden Paukenwirbel klingt der Nibelungenschmiederhythmus in Hörnern und Bratschen, dann in den Violoncellen ab, in den ersten vier Takten unter Einbeziehung des Frohnmotivs in Fagotten und Contrabaßtuba.

Walküre S. 391 f.:

Wenn Sieglinde, aus ihrem Traum erwachend, das Gewitter- und Kampfgetöse vernimmt und „in steigender Angst um sich her starrt", findet ihre Gebärde in der Musik keinen Eigenausdruck; die Musik gibt hier lediglich den äußeren Rahmen.

b) Gebärden gegen Musik.

Rheingold S. 311 f.:

Nach Frickas Entrüstung über die Rheintöchter „steht Wotan stumm mit sich kämpfend, die übrigen Götter heften in schweigender Spannung die Blicke auf ihn". Keinem aufmerksamen und verständnisvollen Zuschauer oder Zuhörer kann verborgen sein, was in diesem Augenblick in Wotans Brust vorgeht. Deshalb läßt Wagner die Musik in Wellgundes Lockmotiv, das das Orchester schon zu Frickas Worten brachte, in den Clarinetten, dann in den Fagotten, eingeleitet durch das Glitzermotiv (Sechzehntel: Violinen, dann Violoncelle), abklingen. Wotans Gedanken weilen bestimmt nicht bei den Rheintöchtern; um so mehr kontrastiert hier Wotans einsame Tragik mit den nur an die Oberfläche der Dinge denkenden übrigen Göttern.

Siegfried S. 69 f.:

Mime hat Siegfried sein Lied „Als zullendes Kind" vorgejammert. „Siegfried hat sich wieder umgewendet und

ruhig in Mimes Blick geforscht. Mime begegnet Siegfrieds Blick und sucht den seinigen scheu zu verbergen." Gegen eine absinkende Akkordreihe der Holzbläser wird in den Bratschen das Trippelmotiv gestellt. Wagner läßt an dieser Stelle die Gebärde rein durch sich selbst sich äußern; musikalisch bringt er durch diese 12 Takte lediglich die Periode zum formalen Abschluß, den er durch die Ausnutzung motivischer Elemente der Erzählung herbeiführt.

S. 145 ff.:

Mime „sieht dem fortstürmenden (Siegfried) eine Weile staunend nach". Es handelt sich hier um eine Steigerung des Fahrtenlustmotives in vollem Orchester. Das „Staunende" der Gebärde wird einzig bezeichnet durch den Gegensatz der Körperlichkeit Mimes und der kraftvollen Darstellung dieses Fahrtenlustliedes.

Götterdämmerung S. 924 ff.[96]):

„Brünnhilde blickt starr zu Gutrune auf, welche ihr mit freundlichem Lächeln zuwinkt." Hier ist's Gutrunes „Zuwinken", das seinen Ausdruck im Hochzeitsruf und schnell gesteigerten Liebesmotiv des Tutti findet. Brünnhildes Gebärde wird lediglich auf den schauspielerischen Grund gestellt; ihre Starrheit gegen diese lebensfrohe Musik.

c) Musikalisch dargestellte Gebärden gegen Wort.

Rheingold S. 579:

Wotan („in den Anblick des Ringes an seiner Hand versunken") singt: „Gönn' ihm die geifernde Lust!" Obschon es sich hier also nicht um eine „stumme" Gebärde handelt, müssen wir die Stelle betrachten, da bei dem Gegeneinander von Wort und Musik letztere die höhere, fast einzige Wichtigkeit hat. Die Worte sind hier gleichsam abwesend zu singen, während Wotans wahrer Gedanke, der ihn ganz ausfüllt, in den weichen absteigenden Ringmotivterzen der Hörner über den Fagotten zum Ausdruck kommt.

Siegfried S. 669—700:

Der Waldvogel hat Siegfried vor Mime gewarnt. „Siegfrieds Miene und Gebärde drücken aus, daß er den Sinn des Vogelgesanges wohl vernommen.... Er verbleibt, ohne sich zu rühren, auf sein Schwert gestützt, beobachtend und in sich geschlossen, in seiner Stellung auf der Anhöhe bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes."

[96]) Siehe oben S. 27.

„Wieder erweckt in Siegfrieds träumender Seele Mimes Vorstellung durch den Kontrast die der geliebten Mutter, deren Wälsungenleidmotiv, anmutig erweitert durch eine frühere Gesangsmelodie des nach Liebe sehnsüchtigen Sohnes" — Clarinette, Baßclarinette, Contrabaß, Violoncell, I. Horn nacheinander — „das leise verschwebende Tongewoge" — Akkordtriller der geteilten Violinen — „mit süßer Wehmut durchzieht"[97]).

Die Seiten 669—700 bedeuten einen Triumph der Musik über das Wort. In reichster symphonischer Gliederung und Durchführung spricht das Orchester während der Worte Mimes gegen seine Worte. Es würde eine Studie für sich sein, den Ausdrucksreichtum dieser Musik analytisch Takt für Takt durchzugehen. Oskar Bie[98]) sagt von dieser Stelle: „Das Orchester hört auch, daß Mime Siegfried töten will, und ist so berauscht von dieser Entdeckung, daß es Mime die entgegengesetzten Worte in den Mund legt, als die, die er spricht. Er sagt zu Siegfried: Ich will dich töten. Ja, Siegfried hört's, wir wissen's, aber sagen dürfte er's nicht."

Schluß.

Die Untersuchungen über die musikalische Darstellung der Gebärde im „Ring des Nibelungen" fanden auf Grund der über das Werk verteilten 152 Fälle statt. Selbst wenn wir die Riesendimensionen des Werkes in Betracht ziehen, ist diese Zahl eine außergewöhnlich große. Außergewöhnlich beim Vergleich mit den Vorgängern Wagners auf dem Gebiete der dramatischen Komposition, die sich auch schon der Gebärde ohne Worte als eines Ausdrucksmittels bedient hatten. Schon hierin zeigt sich die besondere Bedeutung, die ihr Wagner bewußt zuweist, wenn natürlich auch die Gebärde vor Wagner kein Zufallsprodukt ist, da es ja in der Kunst keine Zufälle gibt, sondern nur organische Zusammenhänge, so hatte sie doch sicherlich ein episodisches Gepräge. Schon ihre Stellung im rezitativo accompagnato, das als Ganzes doch die Aufgabe hat, zu der lyrischen Sammlung der Arie hinzuleiten, spricht trotz aller Ausdruckskraft gegen eine dominierende Bedeutung.

Beethovens Symphonien mußten Wagner aber belehren, welche rein menschlichen Inhalte die Musik, auf sich selbst gestellt, zum Ausdruck bringen könne. Diese Kräfte verband er mit der sich an das Auge wendenden Gebärde; so gewann er ein neues Formungselement, dessen er sich so ausgiebig bediente. Wie gesagt, trotz

[97]) Wolzogen, Führer S. 67.
[98]) Bie S. 45 f., auch S. 458.

der Vorgänger Wagners müssen wir von einer neuen Bereicherung sprechen, da bei ihm an die Stelle früherer Episoden ganze Entwicklungen sich einzig auf diese Kräfte gründen sollten; früher hatten wenige Takte ausreichen müssen; hier gingen oft viele Partiturseiten in der Erfüllung dieser besonderen Aufgabe auf.

Weiterhin haben wir gezeigt, daß bei unseren 152 Fällen, von den 8 Ausnahmen abgesehen, bei denen 2 Gebärden ohne Musik, 4 Gebärden gegen Musik, wieder 2 Musik-Gebärden gegen Wort waren, sich drei Kategorien aus dem dramaturgischen Charakter der Einzelfälle heraus ordnen lassen: 72 vorbereitende Gebärden, 25 abklingende Gebärden, 47 steigernde Gebärden. Daß die vorbereitenden Gebärden zahlenmäßig überwiegen, mag irgendwie mit dem Charakter der absoluten Vorspiele Wagners zusammenhängen; es ist ihm wesentlich, von der „Ahnung" zur Bewußtheit hinzuleiten; nur wird die Ahnung der vorbereitenden Gebärden eben durch die sichtbare Gebärde zu höherer Bestimmtheit erhoben, aber doch erst durch das folgende Wort zu letzter Bewußtheit gebracht. Bei den abklingenden Gebärden liegt der umgekehrte Vorgang zugrunde. Den steigernden Gebärden kam, dramaturgischerseits als Höhepunkte geltend, die wichtigste Bedeutung zu, da die Bezugnahme des Wortes hier völlig ausgeschaltet ist: größte Ausdrucksdeutlichkeit wird einzig durch Musik und Gebärde erzielt; es bedarf keines Wortaufwandes im Vorher noch Nachher. Hier sahen wir den Schwerpunkt unserer Ausführungen.

Vom rein musikalischen Standpunkt ergaben sich für die Analysen dieser drei Kategorien wiederum sechs Richtlinien, abgeleitet nach dem musikalischen Formungselement, das im bestimmten Falle der Hauptträger des Ausdrucks zu sein schien. Wir fanden dort 23 rhythmisch, 70 melodisch, 11 harmonisch, 13 dynamisch, 17 klangfarblich, 10 symphonisch charakterisierte Gebärden. Daß die Anzahl der melodischen Gebärden die der anderen zusammengenommen ungefähr allein ausgleicht, hängt mit der besonderen Tendenz dieser Melodie zusammen, die sich aus dem Leitmotiv bildet. Der sehr häufig reflektierende, verstandesmäßig kombinierte Ausdruck eines solchen Motivs machte durch seine Anwendung gerade erst möglich, bei dem fehlenden Wort dennoch nicht die geringste Unklarheit walten zu lassen. Die symphonische Gebärde als die grandioseste Zusammenfassung aller Elemente galt uns als der höchst entwickelte Typ. Diesen und die anderen Typen finden wir auch in den anderen Werken Wagners. Im Frühwerk vom „Holländer" bis zum „Lohengrin" weniger häufig, aber immerhin schon höchst bedeutungsvoll angewendet, führt die Entwicklung dieses Ausdruckselementes vom „Tristan" bis zum „Parsifal" im letztgenannten Werke

zur Kundry des III. Aktes, die überhaupt nur noch zwei Worte singt, an wichtigster Stelle agiert, aber lediglich noch in der musikalischen Gebärde lebt.

Hier war ein Gipfel der Ausdrucksmöglichkeit erreicht, der nicht mehr übersteigert, sondern im besten Falle nur noch bewahrt werden konnte. Wenn wir die Geschichte der musikalischen Gestaltung der Gebärde bis in unsere Tage verfolgen, so sehen wir, daß sehr wohl die Wichtigkeit ihrer Ausnutzung erkannt wurde und auch in den so verschiedenen Werken so verschiedener Meister, wie z. B. Richard Strauß „Salome", Hans Pfitzner „Palestrina", Ferruccio Busoni „Turandot", um nur einige zu nennen, bedeutsam Anwendung fand. Es wäre eine andere Aufgabe, zu untersuchen, ob von der Gebärde, wir denken vor allem an ihren symphonischen Typus, nicht sehr enge Fäden zur Entwicklung der modernen Programmusik[99]) laufen.

Hier kam es ja auf anderes an: zu zeigen, daß das Drama Wagners eine Tat seiner Musik ist, daß seine Musik so ausdrucksstark ist, daß sie mitten im Verlaufe, ja an Höhepunkten der dramatischen Entwicklung das Entscheidende sprechen kann und muß. So bewahrheiten sich die Worte Friedrich von Hauseggers[100]): „Das ist eben das Kennzeichnende des Wagnerschen Dramas, daß seine Musik nicht einem Akte der Anbequemung des Musikers an die dichterische Vorlage entspringt, sondern daß es ‚aus dem Geiste der Musik geboren' ist. Nicht die Entwicklung des Dramas war es, die nach Musik verlangt hat — wenngleich sich die Sehnsucht nach einer Ergänzung des poetischen Ausdrucks durch die Tonsprache auch in ihm gezeigt hatte —, die Entwicklung der Musik vielmehr hat der dramatischen Gestaltung zugestrebt."

Tabelle

der musikalisch dargestellten Gebärden im Ring des Nibelungen.

Bemerkung: Die Zahlen geben die Seiten der benutzten Partiturausgaben an. Die in ( ) beigefügten Ziffern sollen das Nachschlagen in der vorliegenden Untersuchung erleichtern.

Rheingold:

37 ff.	(11)	314	(19)
103 ff.	(27)	421	(16)

[99]) Vgl. Walter Niemann, Die Musik der Gegenwart, Berlin 1920, S. 206, auch S. 135 f., 176 ff.; H. W. v. Waltershausen, Richard Strauß, München 1921, S. 28 ff.

[100]) Friedrich von Hausegger, Unsere deutschen Meister, München 1901.

123 f. (21)
153 f. (21)
155 f. (13)
191 (13)
209 (11)
225 (24)
273 f. (25)
279 (25)
285 ff. (25)
296 f. (17)
297 f. (18)
311 f. (39)
437 f. (39)
516 (20)
521 (20)
579 (40)
609 f. (12)
636 f. (22)
639 f. (18)
642 ff. (30)
653 (29)
681 (16)
715 (13)

Walküre:

16—30 (30)
31 f. (13)
33 f. (13)
37 f. (13)
38 (13)
47 (26)
54 f. (20)
58 (26)
59 ff. (33)
62 f. (11)
121 f. (26)
144 ff. (29)
221 (17)
223 (17)
234 (20)
236 (17)
240 (22)
268 f. (26)
273 (13 u. 17)
291 ff. (28)
298 ff. (13)
308 (13)
310 (26)
311 (12)
322 f. (18)
328 (20)
329 f. (18)
332 f. (14)
342 (14)
381 (20)
384 (20)
391 f. (39)
491 f. (16)
504 (14)
518 (13)
523 (24)
550 ff. (16)
562 (28)
586 f. (25)
598 (14)
651 ff. (26)
663 ff. (28)
673 ff. (34)

Siegfried:

19 (18)
21 (18)
69 f. (39)
115 f. (26)
250 (28)
504 (17)
556 f. (25)
558 bis Aktschluß (35)

130 (31)
145 ff. (40)
170 (18)
172 f. (12)
173 (12 u. 18)
175 (18)
181 (18)
186 (18)
198 (25)
205 (12)
235 (16)
236 (16)
658 (14)
669—700 (40)
711 f. (20)
720 (14)
894 (14)
971 ff.—1003 (35)
1060 (20)
1073 f. (25)
1088 (25)
1093 (14)
1161 ff. (38)

Götterdämmerung:

102 f. (29)
150—162 (22)
209 (19)
228 (18)
239 ff. (15)
242 (15)
246 f. (15)
263 f. (15)
271 f. (15)
286—297 f. (38)
304 (22)
305 f. (15)
331 (15)
376 f. (15)
392 f. (12)
405 ff. (21)
414 (25)
484 ff. (16)
499 f. (27)
501 f. (28)
503 (15)
530 (27)
728 (25)
729 (15)
730 (15)
734 (21)
738 (25)
744 f. (12 u. 21)
747 f. (27)
842 ff. (14)
924 ff. (27 u. 40)
1062 ff. (20)
1068 (20)
1090 (15)
1121 f. (27)
1148 (19)
1164 (12)
1196 (15)
1197 (15)
1206 f. (28)
1220 (27)
1240 (15)
1258 ff. (22)
1260 f. (15)
1278 ff. (15)
1332 (25)
1334 f. (27)

Lebenslauf.

Ich, Walter Hapke, evang. Konfession, wurde am 14. März 1901 in Lindhorst in Sch.-Lippe geboren. Nach dem Besuche des humanistischen Gymnasiums zu Bückeburg wurde ich Februar 1920 mit dem Zeugnis der Reife entlassen. — Meine musikalische Ausbildung, die bereits während meiner Schulzeit begonnen und gefördert worden war, vervollkommnete ich durch Privatstudien bei Herrn Prof. Wetz in Erfurt, weiterhin bei den Herren Professoren Dr. G'schrey, Beer-Walbrunn und Herrn Racky in München, anschließend bei den genannten Herren und den Herren Dr. Knappe, Prof. Röhr u. a. auf der Staatl. Akademie der Tonkunst zu München; gleichzeitig war ich für zwei Semester an der Universität zu Jena und vier Semester an der Universität zu München bei der Philosophischen Fakultät immatrikuliert. Ich hörte in der Hauptsache Vorlesungen bei den Herren Professoren Grisebach, Wundt, Naumann, Leitzmann, Michels (Jena), Sandberger, Kutscher, Strich, Wölfflin (München). Ende des Jahres 1923 verließ ich München, um für ½ Jahr an der Fürstlichen Musikschule zu Bückeburg tätig zu sein. Daran anschließend war ich während der Spielzeit 1924/25 als Kapellmeister an den Vereinigten Stadttheatern zu Herford-Minden i. W., 1925/26 am Opernhaus Hannover engagiert. Da mir die Möglichkeit eröffnet wurde, auch meine Universitätsstudien zum Abschluß zu bringen, ließ ich mich für die Dauer von zwei Semestern an der Universität Münster immatrikulieren; diese Zeit war vor allem ausgefüllt mit den Voruntersuchungen und der Ausarbeitung der vorliegenden Dissertation. Vorlesungen und Übungen besuchte ich hier bei den Herren Prof. Volbach, Schwering und Wackernagel.